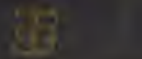
K. BOHMARSOW

COMPOSITIONSGESETZE IN DER KUNST DES MITTELALTERS

ARCHITEKTUR



J. Kitzinger, Antiquar.
München, Schellingstr. 25
Lager-Nr. 18122

J. Ki
Münc
Lag

KOMPOSITIONSGESETZE IN DER KUNST DES MITTELALTERS

STUDIEN VON

AUGUST SCHMARSOW

IN LEIPZIG

ERSTER HALBBAND

GRUNDLEGUNG UND ROMANISCHE ARCHITEKTUR

MIT 9 ABBILDUNGEN UND 3 TAFELN IM TEXT

HIERZU 1 MAPPE MIT 18 TAFELN

DRUCK UND VERLAG B. G. TEUBNER · LEIPZIG UND BERLIN 1915

SCHUTZFORMEL FÜR DIE VEREINIGTEN STAATEN VON AMERIKA:
COPYRIGHT 1915 BY B. G. TEUBNER IN LEIPZIG

ALLE RECHTE, EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Eine Aufgabe der deutschen Kunstwissenschaft . . . . . 1—2

Grundlegung . . . . . 3—97

1. Der Innenraum. . . . . 3—46

Richtung . . . . . 5—13

Reihung . . . . . 13—22

Symmetrie und Proportionalität . . . . . 23—33

Körper — Gruppe — Kosmos 30 ff.

Rhythmus . . . . . 33—46

Der Gang des Menschen 35 ff. Passus 39 f. Phase und Periode 41 f.

2. Körperliche Auseinandersetzung im Raume . . . . . 47—60

Sichtbarkeit und Tastbarkeit . . . . . 47—52

Ausdrucksbewegung und Hervorbringung . . . . . 52—58

Wiederholung 53 f.

Hebung und Senkung in der oberen Tastregion . . . . . 58—60

3. Altchristliche Basilika . . . . . 61—97

Säulenpaar und Zwischenraum (Schaltraum) . . . . . 61—64

Rundbogenverbindung 63.

Säulenreihe . . . . . 64—69

Stützenwechsel 67 f.

Parallelismus der Reihen . . . . . 69—74

Obermauer und Lichtgaden . . . . . 74—79

Motiv 77 f.

Konzentrationsmotive . . . . . 79—97

Vers — Periode — Strophe — System 81 ff.

Romanischer Kirchenbau . . . . . 98—172

1. Flachgedeckte Basilika in Deutschland . . . . . 98—114

S. Michael zu Hildesheim — Limburg a. d. Hardt und Dom zu Speyer — S. Miniato zu Florenz und S. Zenone zu Verona.

2. Langhaus und Chorpartie . . . . . 115—142

Südfranzösische Saalkirchen . . . . . 115—118

Kuppelkirchen Aquitaniens . . . . . 118—127

Dreischiffige gewölbte Kirchen im südlichen Frankreich . . . . . 127—131

Nordfranzösische Basiliken im Übergang zur Wölbung . . . . . 131—139

Schlußfolgerungen . . . . . 139—142

Gegeneinanderführung und Ausgleich.

3. Das „gebundene" System in Deutschland . . . . . 143—166

Der Dom von Speyer und seine Nachbarn. — Abwandlungen in Köln u. s. Umkreis.

Anhang: Die goldene Pforte in Freiberg . . . . . 167—172

Deutsche Kunstwissenschaft hat gegenüber den Denkmälern des Mittelalters noch eine Aufgabe zu erfüllen, die über den eifrigen, aber ausschließlich historischen Bestrebungen zu kurz kommen mußte. Kunstgeschichte als solche wird immer versuchen, die ganze zugehörige Kultur der vergangenen Jahrhunderte mit heraufzuführen; sie kann dem Mittelalter gegenüber kaum umhin, das Gesamtwerk künstlerischen Schaffens aus der Vorstellungswelt jener Zeit zu begreifen. Sie kämpft also immerfort mit der Schwierigkeit, daß der moderne Mensch sich nicht zurückzuschrauben vermag in die fremdgewordenen Voraussetzungen einer fernen Vergangenheit. Um solcher Forderung auch nur einigermaßen zu entsprechen, bedarf sie eines gelehrten Pumpenwerks, dessen künstliche Verschlungenheit mehr als wünschenswert die Wahrheit und das Recht des eigenen Gefühls überwuchert. Die Herbeischaffung der Mittel zum Zweck verliert wohl gar diesen selbst aus den Augen oder erdrückt mit ihrer Betriebsamkeit den wertvollsten Kern der Errungenschaft im Wust der Arbeit, die nur um seinetwillen unternommen wurde. Der Kunstwissenschaft hingegen muß es darauf ankommen, aus all den Besonderheiten das Allgemeingültige herauszuschälen, das durchgehend Menschliche von der Befangenheit längst überwundener Zeitumstände frei zu machen und so den unzerstörten Keim zu retten, der neues Leben zu wecken vermag, weil er, dem gemeinsamen Schatz unsrer menschlichen Natur entstammend, auch die schöpferische Gestaltung des heutigen Künstlers zu befruchten, die hingebende Aufnahme des gegenwärtigen Betrachters zu belohnen vermag. Die Schlacken zeitlicher Bedingtheit hinwegzuräumen und das geläuterte Verständnis zum genießbaren Erlebnis zu steigern, ist unsres Amtes. Es genügt nicht, unsre Denkmäler unversehrt zu erhalten, und ihre Entstehung geschichtlich zu erklären; wir müssen sie neu erwerben, um sie wahrhaft zu besitzen. Wir dienen nur einer heiligen Pflicht gegen unsre Mitmenschen, wenn wir die Kunstwerke der Vergangenheit mit eigenem Odem erfüllen, oder in den erhaltenen Räumen dem Widerhall unserer Stimmen lauschen, denen sie noch immer Antwort geben zur Genüge.

„Zum letzten einheitlichen Grunde aller Erklärung läßt sich nur hindurchdringen, wenn der lebendige Mensch selber, als schöpferisches wie als genießendes Subjekt, in den Mittelpunkt alles künstlerischen

Wesens gestellt wird.“ So lautete die entscheidende Überzeugung, die wir am Übergang vom Altertum zum Mittelalter in kritischer Erörterung unsrer Grundbegriffe der Kunstwissenschaft gewonnen haben. Damit ist der Zielpunkt bezeichnet, den wir auch hier getreulich im Auge behalten, wenn es nun gilt, zum eigentlichen Mittelalter vorzuschreiten. Die gemeinsame Grundlage der gleichen Organisation unsrer menschlichen Natur darf zuversichtlich vorausgesetzt werden und wird sich nicht allein nach ihrer geistigen sondern auch nach ihrer leiblichen Seite als maßgebend erweisen. Dem Ausgang von dieser letztern her verdanken wir bereits die wichtigsten Aufschlüsse über den Unterschied zwischen der sogenannten klassischen Kunst der Antike und der Verinnerlichung alles Kunstwollens schon in der Spätzeit des Altertums. Die Beobachtung des weiteren Wandels, der sich unter dem immer mächtiger hereinbrechenden Einfluß des Orients vollzogen, beschäftigt die Forschung wesentlich in der östlichen Hälfte des gesamten Kulturkreises. Im Abendlande sind es die urwüchsigen, vorwiegend germanischen Völker, die nun erst ins helle Licht der Geschichte treten; ihre mitgebrachten Anlagen können fast nur aus den Erzeugnissen für Gebrauchszwecke und Schmuck erschlossen werden. Um diese Rechnung zuverlässig aufzustellen, bedarf es noch ebenso vorsichtiger wie weit umschauender Erwägungen, zu denen das Endergebnis unsres gegenwärtigen Vorhabens hinzugenommen werden muß, um eine nach beiden Seiten, so rückwärts wie vorwärts erprobte Entscheidung zu ermöglichen. Vorerst kommt es darauf an, den Boden, den die kunsthistorische Arbeit in immer erneuten Anläufen gesichert hat, nicht zu verlassen. Eine allgemein verwertbare Grundlegung für unsre Studien kann nur da gewonnen werden, wo die Voraussetzungen bereits einmütig anerkannt sind. Deshalb stellen wir auch hier die Auseinandersetzung des Menschen mit dem umgebenden Raume voran und wählen als Beispiel die christlichen Kirchenbauten, deren überlieferte Form mit der Verbreitung des neuen Glaubens und der Aufnahme als Staatsreligion auch in die Länder diesseits der Alpen gelangte. Die charakteristische Umgestaltung schon des Grundplans der altchristlichen Basilika, die wir auf fränkischem Boden sich vollziehen sehen, muß ein wichtiges Hauptstück auch unsrer Betrachtung des allmählich ausgebildeten Kompositionsgesetzes ergeben. Um solchen Wandel in der Gesamtanlage der architektonischen Schöpfung zu begreifen, bedarf es aber der Anknüpfung an das überkommene Schema.

GRUNDLEGUNG

1. DER INNENRAUM

Das Raumgebilde für den christlichen Gottesdienst bewahrt auch bei den neubekehrten Völkern des Abendlandes die seit Konstantin ebenso in Rom wie in Palästina bevorzugte Form der Basilika, wenn auch lange gewiß in bescheidenen Abmessungen vereinfachter Anlage. Mag sich das Ganze nur als rechteckiger Saal darstellen, in den der einen Schmalseite im Innern die halbkreisförmige Nische für den Leiter der Versammlung vorgelegt war, oder mochte dieser Teil die Umfassungsmauer durchbrechend nach außen vorgeschoben sein; mochte drinnen eine dem Tribunal entsprechende Breite des Saales durch anschließende Säulenreihen abgeteilt, durch Obermauern überhöht und für die Lichtzufuhr verwertet sein, bis zum Eingang an der andern Schmalseite des Rechtecks gegenüber; mochte endlich vor dem Anschluß der Säulenreihen an die Bogenöffnung der Exedra noch ein Teil des Saales frei bleiben, also ungeteilt in seiner vollen Breite sich davor legen, ja sogar eine Verlängerung nach beiden Seiten erhalten, daß der Grundriß nun der Gerüstform des griechischen Buchstaben Tau, d. h. einem aufrechten Stamm mit einem rechtwinklig daraufgelegten Balken, ähnlich sah: immer bleibt für diese Raumgliederung eine doppelte Grundtatsache bestehen, die in der Bestimmung eines solchen Versammlungssaales mit einem Tribunal am Ende gegeben liegt, — das ist die Bedeutung der Apsis als der Zentralstelle, zu der die Eintretenden sich hinbegeben müssen und von der andrerseits die Wirkung auf die Gemeinde vor ihr ausgeht. Hier entwickelt sich das Heiligtum mit dem Altar, hier die geweihte Stätte des Kultus, bald im Anschluß an ein Märtyrergrab, und weiter das Presbyterium, das sich immer absichtlicher von dem Laienvolk scheidet, dem der Geistliche freilich als Vermittler dienen will, doch zugleich überlegen gegenübertritt. Diesem Raumteil, wie beschränkt oder ausgedehnt er sei, wohnt das Vorrecht des Ursprungs inne, von dem alles Übrige ausgeht, oder auf den sich der andre, freilich ebenfalls notwendige Bestandteil, der Versammlungsraum, bezieht. Das Langhaus zeigt demgemäß nicht allein die ausgesprochene Form des Oblongum, sondern seine Hauptausdehnung kann nur in Abhängigkeit von dem Zielpunkt

am Ende vollzogen werden, gleich wie einst in der Königshalle, von der es seinen Namen empfing: die Länge des Rechtecks ist also der Weg vom Eintritt bis an das Gegenstück hin, oder umgekehrt von diesem zurück an den Ausgang. Vom Allerheiligsten strömt die geistige Kraft aus; denn da liegt der Quellpunkt des Heiles, das als Wort verkündet oder als Labsal gespendet wird, für alle, die seiner bedürfen. Und die Sehnsucht nach ihm ist die Triebfeder des entgegenkommenden Lebens im Laienhaus, das sich doch als Körperbewegung zuerst äußern muß, ja als Ortsbewegung bis an die Stätte der Berührung hinerstreckt. Auf der Eingangseite liegt ja noch häufig ein vorbereitender Teil, sei es eine Schutzhalle mit vorgeschobenem Dach unter freiem Himmel oder ein Sammelplatz, der sich zum Vorhof ausbreitet und abschließt, wohl gar mit Bogengängen oder ähnlichen Schirmdächern ringsum, unter denen weither Gekommene sich aufhalten, ausruhen oder vorbereiten mögen, — mit dem Brunnen in der Mitte. Hier herrscht schon im Grundriß die quergelegte Form, die Breitenachse, gleichwie jenseits am Ende der ganzen Wandelbahn, im Querhaus vor der Apsis. Immer aber bleibt der Weg durch die Vorhallen, durch das Langhaus hin, zu dem Zielpunkt der vorwärtsstrebenden Bewegung, die eigentliche Dominante der Gesamtanlage. Diese Tiefenerstreckung ist also die Lebensachse des ganzen Raumgebildes, und vergleichen wir im Anschluß an den regsamen Verkehr und immer erneuten Austausch, der sich darinnen vollzieht, die ganze Raumkomposition, die aus hintereinander gelagerten, mehr oder minder selbständigen Abschnitten besteht, ebendeshalb mit dem Organismus[1]) eines Einzelwesens, dessen Glieder zur Wirkenseinheit verbunden sind, so ist freilich die Fügung der Glieder noch unfertig und locker, doch sicher die Längsachse zugleich die Lebensader, durch die das Einströmen und Ausströmen in immer wiederholtem Pulsschlag von statten geht. Sie muß den festeren Zusammenschluß und alles Wachstum bedingen. Wer diese Dynamik der Systole und Diastole im christlichen Kirchengebäude nicht erfaßt, und vor allem die notwendige Gegenbewegung zwischen Langhaus und Altarstelle nicht festhält, der wird den Sinn ihrer Entwicklungsgeschichte durch das ganze Mittelalter bis ans Ende der Gotik auch nicht zu begreifen imstande sein.

1) Schon die oben erwähnte Entwicklungsreihe vom Rechteck mit innen aufgestellter Muschelnische zur Hinausschiebung dieser aus der Schmalwand und weiter zur Erweiterung des Berührungsraumes vor der Apsis mit den Seitenflügeln der Tauform, ist ein Wachstum, das der Begriffsbestimmung des Organismus „per intus susceptionem“ entspricht.

RICHTUNG

Somit ergibt sich für die Kunstwissenschaft der erste Grundbegriff, der für die Architektur des Mittelalters einer eigenen Erörterung bedarf. Richtung ist hier nicht etwa im Sinne der Mathematik, als starre Linie des abstrakten Denkens, gemeint, sondern vielmehr im Sinne der Physik, als Bewegung einer lebendigen Kraft durch den Raum, der eben deshalb selbst nicht sowohl die gesetzmäßige Form der dreidimensionalen Ausdehnung bedeutet, als vielmehr den krafterfüllten Raum des Physikers, den Spielraum aller Kräfte der Natur. Wir mögen diesen Unterschied auch äußerlich an der geraden Linie durch die Zutat einer Pfeilspitze bezeichnen, um die Bewegungsrichtung anschaulich auszudrücken. Sowie aber mehrere solcher Geraden mit einer Pfeilspitze am Ende einseitig gerichtet werden, so springt auch in die Augen, daß es unter diesen Richtungslinien durch den Raum hin wieder einer engern Auslese bedarf, um wiederzugeben, was wir sagen wollen. Denn solche Bewegungsrichtungen können allen drei Dimensionen des Raumes angehören; sie könnten auch diagonal von unten nach oben oder umgekehrt durch die unendliche Weite gehen, und es wäre eben deshalb nicht abzusehen, ob und warum sie gerade Linien bleiben müßten; sie könnten auch im Bogen abwärts und aufwärts verlaufen, sich in Kurven, in kreisförmigen oder elliptischen Bahnen, ja in völlig unregelmäßigen Verschlingungen fortsetzen. Was wir ursprünglich im Auge hatten, waren also, genauer genommen, zunächst die geraden und unter ihnen wieder die horizontalen Linien; denn wir dachten an die Richtungsachse unsrer Wandelbahn. Auf einem Blatt Papier könnten wir für solchen Grundriß und seine Mittellinie noch beide Dimensionen der Fläche wählen, während an der Wandtafel sich schon der Unterschied der Vertikalen und Horizontalen bemerkbar machen muß. Unsere Muttersprache hat denn auch längst den Unterschied der Richtungen ausgeprägt, indem sie die „aufrechte“ nach oben, d. h. die Höhendimension, von der „wagrechten“ nach links und rechts in die Breite gehenden, d. h. der zweiten Dimension, und beide von der dritten als „Richtung“ an sich unterschied. Soll in dem Rechteck, das wir jetzt „stehend“ oder „liegend“ hinzeichnen, die Längsachse der Richtung unsrer Ortsbewegung entsprechen, so müssen wir daneben die Breitenachse als Ausdehnung nach links und rechts ausschalten, oder für die Begleiterscheinungen dieses Weges aufsparen. Die Richtung, die wir als die unsrer Ortsbewegung ansetzen, ist vorerst gebunden an den Grund und Boden, d. h. solange wir auf unsern Füßen stehen und gehen, unsern Schwerpunkt im Gleich-

gewicht halten, und als Körper sonst dem Gesetz der Schwere, des Falles unterliegen, bleibt sie auf die Erdoberfläche oder eine damit verbundene, durch sie gesicherte Unterlage angewiesen.

Bevor wir uns dieser Auslese unter all den möglichen Richtungslinien im Kraftraume völlig anbequemen, d. h. nur die Ortsbewegung unseres eigenen Körpers auf dem Erdboden oder einem untergeschobenen Grunde verstehen, gilt es jedoch, aus dem Bereich des physikalischen Raumes, oder der unendlichen Weite, die doch auch den Luftraum mit umfaßt, noch eine wichtige Eigenschaft der Richtung als solcher zu retten. Die Richtung ist als Bewegungsrichtung einer Kraft immer zunächst eine Richtung in die Weite oder aus ihr hervor, d. h. in die Tiefe oder ihr Gegenteil. Mag sie vorwärts oder rückwärts gehen, wie wir von uns aus zu sagen pflegen, sie ist immer zunächst die dritte Dimension, sowie sie unsre Bewegungsrichtung ist, die wir doch meinen. Wir sind nur gewöhnt, die örtliche Bezeichnung umzukehren; aber was vor uns liegt, ist immer die Tiefe und was hinter uns liegt ebenso, also die dritte und weder die zweite, noch die erste Dimension. Auch der Pfeil, der emporschießt zur Höhe oder im Bogen wieder herabfällt, nimmt seinen Flug durch die Raumtiefe. Als Bewegungsrichtung wird für ihn die erste Dimension, die wir Höhe nennen, zur dritten, zur vor ihm liegenden Tiefe. Und ebenso geschieht es, wenn wir den Pfeil horizontal zur Seite richten, nach links oder nach rechts in die Breite: die zweite Dimension wandelt sich, sowie sie Bewegungsrichtung wird, in die Länge und wird für den Pfeil, oder den bewegten Punkt, zur dritten Dimension; vor ihnen liegt die Tiefe, dort in der Ferne das Ziel, und hinter ihnen ebenso der Ausgangspunkt, irgendwo in der Weite, in der Tiefe des Raumes. Dieser Punkt ist eben das andre Ende der Linie, der Geraden oder Kurve, das wir nicht mit der Pfeilspitze versehen haben, sondern wohl gar mit dem Gegenstück des Pfeils, seinem Federschweif ausstatten, wenn es nötig wird, nicht allein die Richtung sondern auch die Flugbewegung oder ihr Element, den Luftraum, zu kennzeichnen. Der Anfangspunkt einer Bewegungslinie, die eine durchgehaltene Richtung bedeuten soll, ist der Ort, von dem wir die Bewegung ausgehen lassen, der gegebene oder irgendwo im Raum angesetzte Ort, von dem aus wir die Länge der Bewegung ermessen, der feste Punkt, ohne den wir überhaupt Bewegung nicht räumlich vorzustellen vermögen, ohne dessen Unterschiebung wir auch Vibration als Bewegung „in loco“ kaum anschaulich denken, soviel wir uns bemühen. Wir sagen wohl in wissenschaftlicher Abstraktion, dieser Ort werde

im allgemeinen Raume nur irgendwo angenommen, als wäre dies nur ein Punkt im mathematischen Sinne. Im Grunde jedoch ist dieser sogenannte objektive Ansatz — man versuche nur die „Projektion" in die leere Weite! — gar nicht ausführbar ohne subjektiven Bezug auf unsern eigenen Körper und seinen Ort im eigenen, von ihm des weitern eingenommenen und erfüllten Raum, den wir eben als eigenste Raumsphäre von diesem Zentralpunkt aus erzeugen und mit ihm vorstellen. Das Absehen von diesem konkreten Bestandteil und von der Gebundenheit an die dadurch gegebene Lage ist ja die Abstraktion, die wir vollziehen, um das Objektive zu gewinnen, d. h. um das vor uns Liegende von uns abzuscheiden, oder von unserer Zutat zu befreien, — wie wir möchten, ohne es zu können.[1])

Jede Bewegung, die wir vorstellen, ist zunächst nur Ortsbewegung, und der Ort, den wir als Ausgangspunkt oder als Zielpunkt solcher Bewegung ansetzen, weil sie ohne Anhaltspunkt nicht vorstellbar ist, liegt zunächst nur in uns selbst, d. h. im Schnittpunkt der Raumdimensionen auf der Vertikalachse unsres Körpers, und von diesem „Ichpunkt", entweder Blickpunkt, Tastpunkt oder Standpunkt, je nachdem wir hochhinaus wollen oder dem Sachverhalt auf den Grund gehen, bestimmen wir auch den Anfangs- und Endpunkt einer Bewegung im Raume. So auch den Mittelpunkt eines andern Körpers nach Art des unsrigen, d. h. den Zentralpunkt eines uns gegenüberstehenden Koordinatensystems, das wir nach Analogie des eigenen dort anerkennen, oder im Grunde das nämliche, in das wir den Ort da drüben mit allem was darum und daran ist, d. h. samt Größe und Gestalt des „Gegenstandes" hineinnehmen, indem wir seinen Abstand von uns einschätzen und als „außer uns" bestimmen. Philosophen sagen, wir brauchten für die logische Definition der Bewegung immer der „Substanz", die freilich auch nur gedacht werden dürfte, d. h. doch wohl nur als Hülfsbegriff dabei in Anspruch genommen werde. Suchen wir uns klar zu machen, was wir unter diesem Fremdwort verstehen mögen; wenn es nicht die Materie, der ewige Grundstoff sein soll, so bleibt wohl nur der Punkt in uns selbst übrig, der als Ort mit unserm Körper gegeben ist, und denken wir den Boden unter unsern Füßen, an den wir gewöhnt sind, auch noch hinweg, um uns herum aber den allgemeinen Raum, der immer erst entsteht, wie wir ihn

1) Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls II 2/3 empfiehlt als logisch notwendigen Begriff die „Allheit". Ehrlicher als dies neue Wort ist das alte „Unendlichkeit"; denn es beschränkt sich auf die Verneinung, wo wir nicht imstande sind das Positive zu fassen.

aus uns hervorbringen und in alle Weite hinaus dehnen, so bleibt doch einzig und allein der Schnittpunkt der Dimensionen, eben der Zentralpunkt unsres Koordinatensystems übrig, das wir gar nicht anders als in der Körperlichkeit unsres Leibes besitzen. Die Weltachse liegt in uns, wie in jedem andern Subjekt von Unsersgleichen, d. h. von solcher Körperlichkeit, auf der solche Raumvorstellung sich aufbauen mag. Deshalb hat auch jeder Körper, den wir außer uns anerkennen, seinen Ort, d. h. seinen Punkt im Raume, nach dem Ebenbilde unsres eignen Leibes. Damit sind wir von der logischen Definition zur psychologischen Erklärung, oder zu einer genetischen Ableitung übergegangen[1]), und verstehen nun von ihr aus erst recht, weshalb uns Bewegung zunächst immer nur Ortsbewegung heißt, und nur durch Abstraktion dieses ursprünglichen Ingrediens oder durch Übertragung für uneigentlichen Gebrauch aus dieser Bedingtheit herausgehoben werden kann, immer auf die Gefahr hin, nicht nur den Boden unter den Füßen zu verlieren.

So kommen wir zu der Frage nach dem Wesen der Richtung, wenn wir sie als Tiefenbewegung von uns aus fassen. Das sinnliche Zeichen der Pfeilrichtung, das wir nach Art des Physikers für den objektiven Verlauf irgend einer Bewegung draußen im allgemeinen Raum annahmen, bedeutet schon dem Physiker die Richtung einer „Kraft". Gehen wir jedoch von unserm eignen Körpermittelpunkt aus, so bringt uns der Vollzug der Ortsbewegung wohl von selbst zum Bewußtsein, daß wir dabei allein unsern Drang nach Ortsveränderung, oder mit andern Worten, unsern Willen zur Bewegung als Kraft vorstellen. Wir ertappen uns wohl darauf, daß wir umgekehrt jene Kraft des Physikers, die in der Richtung einer geraden Linie wirken soll, nicht anders aufzufassen vermögen, als nach der eigenen Willensenergie beim Vollzug einer spontanen Bewegung. Verfolgen wir aber willentlich, d. h. mit angespannter Kraft, eine Richtung, so heißt das, wir halten den Standpunkt, von dem die Bewegung einsetzt, durch die ganze Dauer der Bewegung fest, indem wir ihn sozusagen Punkt für Punkt, von Ort zu Ort weiterschieben, -tragen, -stoßen, oder wie sonst die anschauliche Vorstellung sich bestimmen mag. Verfolgen wir einen solchen Tiefenvollzug mit voller Aufmerksamkeit, dabei die gerade Richtung inne zu halten, so liegt in unserer Vorstellung außer dem Anfangspunkt auch der Zielpunkt sozusagen

1) Es ist aber hier ebensowenig, wie in meinen Grundbegriffen der Kunstwissenschaft, die Absicht, zu dem Rangstreit zwischen Logik und Psychologie irgend etwas beizusteuern, wie das Hermann Cohen a. a. O. I. S. 63 gewünscht hat.

vor Augen, oder, wenn nicht sogleich in ebenbürtiger Klarheit mit dem Einsatz, doch ein „Blickpunkt", auf den wir unsre Körperrichtung einstellen, wie sich unser Augenpaar auf einen Fixierpunkt konvergierend einzustellen pflegt.

Richtung ist darnach die „Direktion" des Willens, hängt von der „Direktive" des Impulses ab, und wird uns zunächst bekannt und vertraut als stetig inne gehaltene Ortsbewegung auf ein Ziel zu, d. h. auf den erstrebten Endpunkt der Willensrichtung, den wir auch „im dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewußt", aber auch ohne ihn klar vorschwebend immer zu erkennen, doch am sichersten zu treffen glauben, wenn wir „um keinen Finger breit abweichen" vom geraden Wege, der auch der rechte sein muß, weil er die Richtung innehält. Kehren wir mit dieser aus dem geläufigen Schatz unsrer Sprache bestrittenen Erklärung der Richtungsachse, als Willensrichtung des menschlichen Subjekts, zurück zum Langhaus der Basilika, und setzen meinetwegen in ihr oblonges Grundrißschema den Ort des Einzelmenschen auf der Mittelachse des Bewegungsraumes ein, so gewinnt auch diese planimetrisch starre Linie sogleich ihre Bedeutung als Bewegungslinie, als Richtung des subjektiven Willens zum Vollzug der Tiefenbewegung. Die Ortsveränderung des ins Gotteshaus eingetretenen Christen nach dem Ziel im Allerheiligsten drinnen ist ein spontanes Erlebnis; sein Wollen, seine Sehnsucht ergießt sich in diese Bewegungsbahn und verfolgt die gerade Linie des vorgezeichneten Weges in vollster Übereinstimmung mit sich selbst, solange der pendelnde Gang seiner Beine ungehindert, im Einklang mit dem vorauseilenden Blick seiner Augen, nur ablaufen kann, wie er soll.

Halten wir uns zunächst einmal an die Planzeichnung mit rein linearen Elementen, so haben wir in dem Grundbegriff „Richtung" die Einströmung des Willens in eine Gerade als kontinuierlichen Verfolg der eingeschlagenen Bahn, d. h. einen seelisch-sinnlichen Vorgang von umfassender Tragweite dargetan. Die Tatsache, die wir aus weiteren Verquickungen nur herausheben, kann niemand in Abrede stellen, der sich jemals einigermaßen selbst beobachtet hat, und sie ist eine Grundtatsache, auf der unsre übrigen Untersuchungen in ganz natürlichem Zusammenhang erwachsen. Dazu bedarf es gar keiner „abstrakten" Konstruktion.

Betrachten wir nur den kleinen Plan auf dem Papier vor uns[1]), so verfolgen unsre beiden Augen, die wir auf die Mittellinie des Ob-

1) Da wir gewohnheitsmäßig vom Lesen her die Richtung von links nach rechts bevorzugen, so sollten alle Kirchenpläne von oblonger Form so quergelegt auf unsern

longum einstellen, den sogenannten Fixierpunkt auf dem kürzesten Wege zwischen Anfang und Ende, indem sie als pariges Tastorgan fungieren. Ästhetiker nennen diesen Vorgang oder genauer das Gefühlsmoment, das ihn begleitet und an ihn gebunden ist, „Einfühlung". Hier geht also jener erste Vorgang, die Einfindung, voran. Unser Blick muß sich hineinfinden in die Möglichkeiten räumlicher Auffassung des rein linearen Schemas auf der Fläche, die als solche den Boden unter unsern Füßen bedeuten soll. So erst vermittelt er den Sinn der Figur als Anordnung auf dem Grunde, die wir von oben überschauen, und findet sich an entscheidender Stelle „auf die Fährte gesetzt", wie der Spürhund zur Jagd nach dem Wilde. Die Übereinstimmung des Gefühls mit der Willensenergie wird sofort bemerkbar, wo immer sich auf diesem Wege Hindernisse des Vollzuges einstellen. Es brauchen nicht einmal Durchkreuzungen, Abweichungen, Widerstände zu sein, sondern es genügt schon ein Verschwimmen der Linie, ein Auslassen der durchgehenden Stärke des Striches, eine Undeutlichkeit, eine Lücke vollends im graphischen Substrat des Experiments. Sie müssen als Unsicherheiten des Fortgangs überwunden, als Fehlstellen ergänzt werden, um die eingeschlagene Richtung doch unbeirrt durchzuhalten. Leicht hingleitende Einfühlung mag beliebig abschweifen und umbiegen, immer neuen Verschlingungen nachschweben; das ist der Vorgang beim Anschauen eines ornamentalen Linienspiels. Wo wir zielstrebige Bewegung ernst nehmen, hält der Wille den Leitfaden fest und läßt sich nicht ohne weiteres davon abbringen. Das geschieht schon beim Schreiben dieser Zeilen, das ist unser Verhalten jedenfalls beim wirklichen Gange, soweit uns nicht andre Mächte den Boden unter unsern Füßen vergessen machen, wie schon Gewohnheit und Geläufigkeit des Weges die ursprüngliche Stärke der Tasteindrücke verschleifen. Auch auf dem gangbaren Grunde enteilt wohl der Blick unsrer Augen über die Fließen hin, verliert das Mosaikmuster des Fußbodens in der Basilika ganz „aus den Augen", und nimmt die gerade Linie des Weges als kürzeste Verbindung zwischen unserm jeweiligen Standpunkt und dem Zielpunkt am Ende der Wandelbahn voraus. So gewinnnt man die Bewegungsvorstellung, die dann bei der weiteren Ausführung bestimmend vorschwebt, oder gar in abgekürzter Zusammenziehung dem Impulse selbst mitgegeben wird. Aber die eigentliche Ortsveränderung haben eben doch unsre Beine zu leisten und müssen

Abbildungen erscheinen; nur bei größerem Maßstab wirkt auch die aufrechte Stellung mit dem Eingang von unten herauf sehr entsprechend, um den Gegendruck des Chorhauptes anschaulich zu erfahren. Auf unsern Tafeln müssen wir beides zulassen.

deshalb mit ihren Tastorganen, den Füßen, in ihr uranfängliches Recht wieder eingesetzt werden, wenn wir vorwärts wollen.

Dieser Vollzug der Richtung durch den pendelnden Gang des aufrechten Menschen ist eine Arbeitsleistung. Sowie wir unsre Aufmerksamkeit auf die mechanisch gewordene Bewegung unsrer Glieder einstellen, macht sich der Ablauf fühlbar. Erst recht, wenn die gewohnte Luftverdrängung durch eine kräftige Brise, am Seeufer oder auf Bergeshöh, sich nur etwas steigert. Dann vermögen wir bald die äußern Tastempfindungen, die durch den Widerstand des Bodens gegen unsre Füße und der umgebenden Luft entstehen, von den innern Tastempfindungen zu unterscheiden, die bis an die Hautoberfläche vordringen, in der wir noch Rückwirkungen des Gliederzuges spüren, drinnen aber in den Gelenken und Muskeln alle Betätigung unsrer natürlichen Werkzeuge begleiten. Hier in der Region der Organgefühle suchen wir auch wohl die Einströmung der Innervationen und fragen uns nach den Stellen, wo etwa das Eingreifen der Willensantriebe zu entdecken wäre. Hier merken wir jedenfalls, daß die Muskelzusammenziehungen nur teilweise dem Versuch willkürlicher Abänderung ihres Verlaufes zugänglich sind, daß zum größern Teile der Mechanismus der Gelenkverbindungen vielmehr selbsttätig wirkt und dem Bemühen unsers Bewußtseins, die innern Vorgänge zu begleiten oder gar zu leiten, entzogen bleibt. Die sichtbar hervordringenden Schwellungen und Einziehungen der Muskelstränge treten dem eigenen Auge wohl gar überraschend, wie fremdartige Ereignisse, unheimlich wie plötzliche Umwälzungen der Außenwelt entgegen. Völlig vertrauensvoll verlassen wir uns jedoch auf den Erfolg unsres freien Willens, die Richtung unsres Ganges aufrecht zu erhalten und zu bestimmen. Aber auch diese Herrschaft vollzieht sich in fast unmerklicher Lenkung oder gar Überwachung, vor allem freilich mit Hilfe der Aufsicht unsrer Augen. Und erst, wenn es dunkel wird, nehmen wir unsre Zuflucht zu den Tastorganen für den nähern Umkreis, den Händen an unsern Armen oder gar den Elnbogen; denn das paarige Werkzeug unten am Boden und das Gleichgewichtsgefühl in dem oberen Körper würde nicht ausreichen, uns vor starken Abweichungen von der eingeschlagenen Bahn zu bewahren. Am hellen Tage geht alles, auch über kleine Hindernisse des Bodens, mit immer erstaunlicher Sicherheit vonstatten. Ja, wir nehmen es als selbstverständlich hin, daß wir auch in jedem Augenblick die Geschwindigkeit des Verlaufes steigern oder herabsetzen können, ohne zu bedenken, daß dafür wechselnde Zeitvorstellungen erforderlich sind, die ebenso Gehorsam finden, wie das Tempo des Marsches

umgeschaltet wird oder verwickelte Tanzfiguren, gar bald geläufig ausgeführt, ineinandergreifen.

Nur in der Anlage der natürlichen Werkzeuge, in der Größe der Hebelarme und der Schwere unsrer Knochen liegen die Grenzen der Bestimmbarkeit durch unsern Willen; aber zu diesen Gegebenheiten gehört auch die Nervenverbindung und der Ablauf der Innervationen durch die Glieder hin. Achten wir genauer auf diese Grenzen, an denen die Möglichkeit spontaner Betätigung versagt, so scheiden sich die beliebig wechselnden Bewegungen, die fortwährend durch den Einfluß unsers Willens geregelt werden können und sich daher in jedem Augenblick dem vorhandenen Bedürfnis anzupassen vermögen, von den regelmäßigen, bei denen die willkürlichen Muskelkräfte nur so weit in Wirksamkeit treten, als erfordert wird, um die beweglichen Glieder in pendelnde Schwingungen zu versetzen und darin zu erhalten, oder den ineinandergreifenden Bewegungszug in den Gelenken, sei es der Schulter oder der Hüfte, sei es der Elnbogen oder der Knie, sei es der Hand- oder Fußgelenke sonst, zum Ablauf zu bringen, oder die abwärts ziehende Schwere, die solche Drehungen zum Stillstand bringen würde, durch Anspannung der Hebelarme wieder aufzuheben. Diese regelmäßigen Bewegungen unsres Körpergerüstes sind es gerade, die sich willkürlichen Eingriffen des Eigensinns zum größern Teil entziehen. Sie sind dem leisen Zwang der fortgesetzten Gewöhnung viel stärker zugänglich als dem plötzlichen Einfall der Laune. Sie gestatten z. B. Beschleunigung im Tempo nur bis zu einem gewissen Grade, Veränderung in der Abfolge der ineinandergreifenden Teile jedoch garnicht.[1]) Sie haben vielmehr die Eigenschaft, daß jede nachfolgende Bewegung, nach ihrer Dauer und nach ihrer Gliederung in einzelne Bewegungsakte, als eine Wiederholung der vorangegangenen erscheint, und sie haben die weitere Eigentümlichkeit, daß solche Bewegungen in größerer Zahl einander ablösen, auch überall, wo Zwischenpausen entstehen, die den Abschluß der einen von dem Wiederbeginn des neuen Anlaufs trennen und, mag auch das letzte Ausschwingen der einen Innervation und der erste Impuls der folgenden ganz nah aneinander liegen, doch die Sonderung des einen vom andern anheimgeben. Solche regelmäßige im selben Ablauf wiederkehrende Bewegungen werden „rhythmische“ genannt; und zu ihnen gehört nun auch der Gang des Menschen mit dem Vollzug seiner Pendelschwingungen und seinem gesamten Hebelapparat der paarigen Gehwerkzeuge. Er aber soll, wie wir soeben uns deutlich zu machen versuchten, die

1) Vgl. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie [5], III, 6 f. Leipzig 1903.

Richtung des Weges innehalten, d. h. dem einströmenden Willen des vorwärtsschreitenden Menschen genügeleisten, soll durch die Begleitung des Gefühls gerade mit solcher bewußten Vollstreckung des Vorhabens den Genuß der eigenen freien Bewegung gewähren. Wie kann er das, wenn er mechanisch an eine Regel des Ablaufs gebunden bleibt, wenn er rhythmisch notwendig erfolgt? —

REIHUNG

Mit der Richtung verbindet sich schon hier im menschlichen Gange die Reihung. Indem ein Bein das andre ablöst, tritt ein Fuß nach dem andern den Boden. Mit dem Paar der Gliedmaßen, die sich pendelnd bewegen, ist die Reihung als besondere Form unsrer Ortsbewegung mitgegeben; wir können garnicht umhin die zweigliedrige Wiederholung als die ererbte Weise unsrer Fortbewegung aufzunehmen. Über den paarigen Gliedern aber erhebt sich einigend die Wirbelsäule und der Kopf, die als aufrechte Grade, als Dominante im Aufbau, die Einheit herstellt, also auch die Richtung bestimmt. Indem wir diese als gerade Linie vor uns innehalten, unterwerfen wir das Paar der Gehwerkzeuge dem Prinzip des gleichartigen Anteils an der Einheit des Vorwärtsstrebens. Dies Verhältnis bezeugt auch unsre Muttersprache in der Wortbildung: Richtung und Reihung. Jeder sieht, daß sie zusammengehören, und zwar durch die Gleichheit der Mitlauter im Stamme, und wie sie zusammengehören, sagt der Selbstlauter und die Verstärkung des Konsonantenbestandes, die den vokalischen Teil zusammendrängt und stützt. Der Diphthong ei ist ein Paar von Selbstlautern, also weiter geöffnet, loser verbunden, freier beweglich, als die Erhaltung nur eines der beiden in Recht und in Richte, die beide verkürzt, fester geschlossen, enger mit dem mimischen Bestandteil der Lautgebärde verknüpft erscheinen. Reihung ist das lockrere, leichtere, ausgedehntere Verfahren, Richtung das Straffere, energischer zusammengehaltene, also wohl auch das später erworbene gegenüber jenem natürlich gegebenen. In der Tat, auch die Dienstbarmachung der beiden Werkzeuge zum Vollzug des einigenden Willens geschieht nicht ohne Abwandlung der Hilfsmittel selber. Diese sind, Füße sowohl wie Beine, als Paar aufeinander zugeschnitten. Die Richtung ihres Baues ist nur teilweise identisch, wie z. B. die Längsachsen der Füße von der Ferse bis an die vorderste Zehe. Sie mögen parallel gerichtet werden, während dies bei den Ansatzstellen der Zehen schon, von der größten bis zur kleinsten, nicht möglich ist, so daß die Phalanx hüben und drüben stets divergiert. Solange

die Füße mit ihren Sohlen den Boden berühren oder, wie hier beim Stehenden und Gehenden vorausgesetzt wird, abwärts gekehrt sind, weisen diese Richtungslinien der Form auseinander. Beim Gange wird also die Gleichheit der Richtung und Größe der Gesamtform verwertet; von der Verschiedenheit des inneren Bestandes, die den einzelnen Fuß zur ergänzenden Hälfte eines Paares macht, kommt dabei nichts zur Geltung: das Gemeinsame dient dem Zweck, das Abweichende bleibt vorerst belanglos. Dies ist das Prinzip der Richtung; das der Reihung ist freier wandelbar, abweichend in sich, nicht notwendig derselben einseitigen Strenge unterworfen. Faßten wir sie in der strengsten Form, wäre die Reihung nichts andres als der Vollzug einer und derselben Richtung mittels einer Zweizahl, aber unterschiedlicher gleicher Elemente, die sich immer genau wiederholen. Und bei der beliebigen Mehrzahl könnte auch von der ursprünglichen Entstehung der Zweizahl abgesehen werden. Die Gleichheit aller unterschiedlichen Elemente gibt so das abstrakteste Prinzip, oder die Reihung in ihrer einfachsten Form, die wir demgemäß einfache Reihung nennen. Und dies Prinzip kann an sich beliebig weitergeführt werden. Deshalb sprechen wir von der fortlaufenden Reihe. Aber dies Prinzip der sukzessiven Auffassung ohne festen Anfang und ohne festes Ende, also *in infinitum* denkbar nach beiden Seiten der Richtungslinie, wie es in der Ornamentik ganz geläufig verwertet wird, gilt doch nicht ohne weiteres in allen Künsten. Schon die Sinnesregion des Auges hier, des Ohres dort, stellt es unter andre Bedingungen. In der Musik und Poesie gilt nicht ohne weiteres die unendliche Reihe hörbarer Reizelemente; denn die Aufnahmefähigkeit des Ohres setzt ihm seine Grenzen. Und ebenso geschieht es mit der Aufnahme durchs Auge im Gebiet der bildenden Künste. Die Dekoration mit einer Perlenreihe mag sich freilich herstellen lassen, soweit der Raum in einer Richtung reicht; aber das abtastend entlangsehende Auge wird nicht gleichmäßig die Richtung durchhalten, sondern entweder ermüdet abschweifen, abgestumpft darüber hingleiten oder einen frischen Anhalt dazwischen durch neue Reizmittel nötighaben, um sozusagen im einzelnen durchzukosten, was ihm vorgeschrieben wird. Die fortlaufende Reihe wird sich weiter gliedern müssen. Darauf kommen wir später zurück.

Bleiben wir zunächst bei der natürlichen Grundlage des Ganges, so stellen sich in fortlaufender Wiederkehr der nämlichen Elemente bereits zwei Möglichkeiten ein, deren Gegebenheit wir soeben schon angedeutet haben. Erstens, ob alle Zwischenpausen zur Sonderung der

Elemente durchhin gleich bleiben, wie der Fuß selbst nur in seiner gemeinsamen Durchschnittsform gilt, — oder ob zweitens, die natürliche Zweizahl des unter sich abweichenden Gliederpaares zugrunde liegend in ihrem Rechte bestehen bleibt, d. h. ob jede Zweizahl von einer folgenden unterschieden und als zusammengehöriges Paar gefaßt wird, so daß sich die Reihe selbst sofort in paarige Glieder zerlegt. Ja, die natürliche Ausstattung des Menschen mit einem Paar unter sich divergierender Organe führt noch einen Schritt weiter zur Verwertung dieser Korresponsion der Füße und Beine, d. h. des rechten zum linken, soweit sie in seitlicher Richtung von einander abweichend gebaut sind. So entsteht mit der einfachen Aneinanderreihung dieser Extremitäten doch schon eine Abwechslung der Seiten, d. h. eine alternierende Reihe gleicher, aber zugleich untereinander nicht allein gesonderter sondern auch verschieden gestalteter Elemente. Regelmäßige Reihung verquickt sich bereits hier ursprünglich mit dem Prinzip der Alternanz, d. h. der Einführung eines Kontrastes im Wechsel. Und nun kommen wir mit der Frage nach der Priorität zurück zu dem Verhältnis von Reihung und Richtung, das uns schon die Sprachform der beiden Wörter anheimgab. Wir müssen von der natürlich gegebenen Reihung unsrer Gehwerkzeuge die Alternanz der Seiten und die entgegengesetzte Abweichung der Form unsrer paarigen Organe selbst abstreifen lernen, um zur einfachen Reihung und damit zur Richtung aufzusteigen. Durch Abstraktion erst gelangen wir zur Vereinheitlichung des Prinzips. Und immer noch ist die Reihung das Gegebene, die Richtung das später erst Erreichte.

Es ist also schon eine Abstraktion, wenn das Gleichartige festgehalten und für sich genommen wird, unter Abstreifung des Ungleichartigen, oder umgekehrt. Die erstere ist nur so geläufig, weil sie allen Bestrebungen nach Maßeinheit zugrunde liegt. Sowie der Fuß zum Wegemaß wird, kann nur seine Größe, nicht seine Gestalt dabei verwendet werden, und die Veränderung des Ortes ergibt die Herstellung der Zahl. Die Zahlenlehre auf die Geometrie angewandt zeigt uns, wie eine gerade Linie in lauter gleiche Abschnitte geteilt wird. Wir haben in unserm gebräuchlichen Zentimetermaß also eine Reihe völlig gleicher, durch ihren Ort allein unterschiedener Teile vor uns. Aber dies Beispiel versetzt uns zu schnell in das Bereich der Sichtbarkeit, wo immer ausschließlicher das Auge, das Sehen, unser rein optisches Verhalten entscheidet, das andre grundlegende Sinnesgebiete zu kurz kommen läßt. Schon nähere Prüfung des Zentimetermaßes, das wir so selbstverständlich anwenden, belehrt dar-

über, daß wir nicht auskommen mit einer Richtung, sowie wir die Reihung an ihr vollziehen wollen; wir brauchen schon eine zweite Richtung, indem wir die horizontal verlaufende Länge durch die vertikalen Schnitte zerlegen. Dabei beachten wir kaum, welche Bedeutung diesem uns so gewohnten Vorgang eigentlich zukommt. Wir gewinnen den zweiten Abschnitt doch nicht anders, als durch Herstellung nach dem ersten, d. h. nach seiner Größe wird der folgende Teil abgeschnitten; durch Wiederholung des gleichen Maßes in derselben Richtung geht es dann beliebig weiter, bis ans Ende der gegebenen Geraden. Das erste Paar ist das wichtigste, das alle übrigen bestimmt. Und wie kamen wir überhaupt auf diesen Einfall, eben so zu verfahren, anders, als durch die Gewohnheit des Hantierens mit paarigen Gliedern, des unausgesetzten Gebrauchs solcher Zweizahl wie schon unsre Hände selbst. Die äußerste Genauigkeit der gleichen Teilung auf dem Bandstreifen, den wir als Maß benutzen, ist ja auch nur die annähernde Verwirklichung eines Ideals, das durch sorgfältigste Auslese und immer verschärfte Vergleichung, unter Vermeidung aller veränderlichen Einflüße, ganz allmählich erreicht wurde. Und auf diesem Bandstreifen selbst, der uns immer noch als Ersatz für eine gerade Linie dient, „stehen“ die aneinandergereihten Trennungsschnitte. Wir brauchen also die vertikale Richtung zur Herstellung der Unterschiede auf der Grundrichtung, sowie für diese die ausgespannte Horizontale gewählt worden ist. Umgekehrt „liegen“ die Teilstriche, wenn wir die Hauptrichtung in der Höhe vollziehen. Legen wir das Band auf den Boden zu unsern Füßen hin, so werden wir gewahr, daß wir uns erst richtig hineinfinden, wenn die Hauptrichtung mit der gewohnten unsres Ganges übereintrifft, also mit der unseres Vorwärtsschreitens verläuft. Dies aber ist die dritte Dimension unsres Raumes, die Tiefenachse. Sie ist die Grundrichtung unsrer Körperbewegungen durch den Raum hin, unsrer Ortsveränderung, von der all unsere Vorstellungen der Bewegung überhaupt ausgehen und immer durchsetzt bleiben, wie der Ort selbst durch unser Höhenlot bestimmt wird, wir mögen ihn verlegen, wohin wir wollen.

Kommen wir also auf unsern menschlichen Gang zurück, auf den Wechsel der paarigen Bewegungswerkzeuge dabei, und stellen uns mit unsern Beinen erst einmal auf die eigenen Füße. Ihre Tritte auf den Boden fallen nicht ganz in die selbe Richtung, wir lenken sie nach dem Durchschnittswert in der Mitte. Wollen wir nach unsern Füßen Abstände bemessen, so setzen wir, nicht ohne Zwang, einen

Fuß vor den andern, soviel wie möglich die gerade Linie einzuhalten. Beim Gange schreiten wir in seitlichen Abweichungen nach auswärts voran, und eben diese Abweichung nach links oder rechts unterscheidet den Beitrag des betreffenden Fußes von dem des andern zu der gemeinsamen Leistung. Vergleichen wir aber vollends den Abdruck der rechten Sohle, mit dem der linken im sandigen Boden, so finden unsre Augen noch andre Verschiedenheiten heraus, von denen unsre Tastempfindungen nichts vermelden, eben jene auseinanderstrebenden Richtungen in der Gestalt, von denen schon oben die Rede war. Die Entsprechung aller Teile im Gegensatz der Richtungen macht unsre Füße, gleich wie unsre beiden Hände, zu einem zusammengehörigen Paar. Setzen wir sie genau nach der Mittelachse, unsres Ganges etwa, nebeneinander, wie um die Gleichheit ihrer Länge festzustellen, so erscheinen die Abdrücke ihrer Sohlen am Boden wie zwei Hälften eines Ganzen, das durch solche Aneinanderfügung an der „richtigen" Mittellinie wieder hergestellt sei; sie ergänzen sich zu einer einheitlichen Figur, auf deren Eigentümlichkeit wir fernerhin zurückkommen müssen.

Bleiben wir bei dem natürlichen Auftreten im Gange, so ist dies der ursprünglichste Vollzug der Reihung, den wir an uns erleben müssen, und wurde deshalb schon zuvor zum Ausgang der Erwägungen genommen. Einen weitern Eingriff in die Außenwelt besorgen dann gewöhnlich unsre Hände mit ihren zugehörigen Hebelarmen, indem sie etwelche Körper im Raum um uns her so aneinander reihen, d. h. am Boden zurechtrücken, aufstellen oder hinlegen, daß sie die Folge unserer Füße beim Gange begleiten, ihr auf einer Seite unsres Leibes entsprechen, oder gar auf beiden zugleich. Dann stellt sich gewiß nicht beim ersten Wurfe schon die tadellose Leistung ein, die allen Ansprüchen an die „regelmäßige Reihe" gerecht würde. Vorgefundene Steine oder irgend welche am Boden verstreute Körper geben die gewünschten Mittel zur Verwirklichung ab; es genügt zuerst die Körperlichkeit überhaupt und ein gewisser Grad von Gleichwertigkeit an Größe, noch nicht einmal an Gestalt, um die Hauptsache zu erreichen: die sinnlich wahrnehmbare Folge ihrer Orte. Schwer verschiebbare Blöcke machen sich schon auf Druck und Stoß unsern Füßen bemerkbar, höher aufragende Pflöcke reichen auch in die Tastregion unsrer Arme hinauf, werden vom Griff unsrer Hände oder vom Feingefühl unsrer Finger schon als Gegenstände festgestellt, die Widerstand leisten, noch ohne Hilfe der Augen. Diese freilich bringen erst die Klarheit der Gesichtsvorstellung hinein und damit

auch die volle Sonderung der Richtungen unsres Raumes. Im Reich des Sichtbaren genügen viel feinere Merkmale zum nachdrücklichen, noch immer stoßweis empfundenen Vollzug der Reihung neben uns her. Hier bedarf es nur Einer Hand solche Reizelemente hinzusetzen, so daß die rechte gar mit der linken abwechseln kann und, statt der einseitigen Begleitung unsres Weges, sich bald die doppelseitige hüben und drüben ergeben mag. Und ferner kommt, diesen ausführenden Seiten entsprechend, die unwillkürliche oder absichtliche Übertragung des Gliederwechsels auf das sichtbar Hervorgebrachte zustande, die alternierende Wiederkehr der paarigen Zeichen. Doch bis dahin hat es noch gute Weile.

Schon die Tastempfindungen unsres eigenen Körpers geben uns erstlich das sichere Gefühl der aufrechten Haltung und des Gleichgewichts in diesem Stande. Abweichungen von diesem Höhenlot nach der einen oder der andern Seite, wie sie schon beim Gange sich einstellen, liefern in den Schwankungen der Schwerpunktslage die ebenso notwendigen Erfahrungen der Ausbreitung von der Mittelachse nach rechts und links. Die Vorwärtsrichtung unsres Körpers wie unsres Ganges durch den Raum liefert endlich die dritte Dimension. Allesamt beschränken sich noch auf die engen Grenzen der Tastregion. Diese wird mit Hilfe der Arme schon wesentlich erweitert, sowohl im seitlichen Umkreis, wie nach oben über den Scheitel. So erwächst die eigene Raumsphäre unsres Tastraumes. Und sie wird in der Ortsbewegung mitgenommen, als Zubehör oder Anspruch des eigenen Leibes, durch Aneinanderreihung also desselben Grundbestandes in die Tiefe, liege sie vor uns oder hinter uns. Noch immer mag es geschehen ohne Mitwirkung des Gesichtssinnes, dessen Entwicklung und Überlegenheit bald alle diese Vorgänge in ganz andre Bedingungen und verwickelte Beziehungen entrückt, so daß wir sie vorläufig noch fernzuhalten versuchen.

Die Reihung beliebiger Körper in unsrer nächsten Nachbarschaft, von der wir deshalb soeben gesprochen haben, geschieht somit vorerst in den beiden Zonen der Tastregion, unsrer Füße am Boden und unsrer Arme, etwa in Gürtelhöhe, aber, wie hinunter bis in jene, gelegentlich auch hinauf bis zu Schultern und Haupt, soweit die Hände reichen. Die Elemente der Richtung werden in horizontale Lage neben uns oder in vertikalen Stand gebracht. „Horizontal“ aber nennen wir Dinge nach der Lage unsres Gesichtskreises, und diese Beurteilung als rein gesehene Erscheinungen verschleift bereits wieder zwei ganz verschiedene Möglichkeiten, die bei der Auseinandersetzung in Körper-

nähe sich sofort der Verwechslung entziehen. Übertragen wir nämlich die Bezeichnung „horizontal“ aus dem Fernbild unsres Gesichtskreises auf den Boden zu unsern Füßen oder in greifbaren Umkreis unsrer Hände, so denken wir allein an die Gleichheit der Ruhelage auf der Ebene der zweiten Dimension. Unsre Muttersprache hält sich mit der Bezeichnung solcher Lage als „wagerecht“ an die Feststellung gleichen Gewichts in unsren natürlichsten Wagschalen, den beiden seitlich ausgestreckten Händen unsrer halb erhobenen Arme, die so am sichersten mit der aufrechten Geraden unsres Rumpfes und seinem Schwerpunkt in Gleichgewichtslage zusammenwirken. Damit sind wir also in der Gürtelzone, der Tastregion unsrer mittleren Extremitäten. Übertragen wir auch diese Bezeichnung aus dem Umkreis, aus dem sie erwachsen ist, auf den Boden zu unsern Füßen, so bleibt das Entscheidende für den Vergleich zunächst die Auseinanderhaltung der Wagschalen, deren Unterstützungsfläche nun mit der Ebene unter unsern Füßen zusammenfällt, in ihrem seitlichen Abstand nach links und rechts, wie es der ursprünglichen Haltung entspricht. Das ist also die Entfaltung in die Breite. Und diese zweite Dimension gewinnen wir von uns aus, indem wir uns in der ersten Dimension befinden, d. h. das eigene Höhenlot als Zünglein an der Wage, wie als fest aufgerichtete Stange zur Anhängung dieser Schalen, benutzen. Dabei stehen wir selbst als aufrechter Körper in der Richtung vorwärts auf das abzuwägende Paar nebeneinander gereihter Stücke. Stellen wir so die wagrechte Lage fest, so ergibt sich für die Reihung am Boden, um die es sich handelt, die vorgeschriebene identische Lage drunten, also links und rechts von der Richtungslinie unsres Vorwärtsschreitens, so daß die beiden Stücke sich in der Koordinatenachse der zweiten Dimension, d. h. der Breitenausdehnung befinden, die ihrerseits rechtwinklig die Tiefenachse wie das Höhenlot durchschneidet. Das ist die eine Möglichkeit, die wir als „wagrechte Lage“ bezeichnen mögen. Wir können jedoch zwei Körper nicht allein in wagrechter Lage auf ihr Gleichgewicht prüfen, auf dessen Feststellung es hier wohl gemerkt noch nicht ankommt, sondern auch als stehende, in aufrechter Haltung, wie wir Personen auf einer Wage sich hinstellen heißen oder wie wir selbst auf einer Wippe einander gegenübersitzen. Das könnten wir „wagrechten Stand“ nennen. Wollen wir die wagrechten Objekte nun so auf den Erdboden bringen, so ergibt sich die doppelte Möglichkeit: einmal, wir verpflanzen den eben genannten wagrechten Stand genau so aus den Wagschalen auf die Unterstützungsebene drunten; dann stellen wir sie beide aufrecht auf dem Boden hin und übertragen

das Amt der Wage an die Erdkugel, auf die doch alles Schwere niederfällt, und wo es seine letzte Unterlage findet, oder „zur Ruhe kommt". Dann stellen wir also die Körper „senkrecht" auf den Boden, — wie unsre Muttersprache wiederum zur Unterscheidung von „wagrecht" bei der Hand hat, aber auch von „aufrecht", als nach „abwärts gerichtet" unterscheidet, während das physikalisch gedachte „lotrecht" sogleich die Ursache der Richtung nach unten als die Schwere mit im Sinne hat, im Namen des Instrumentes aber, mit dem das Gesetz des Falles erprobt wird, dem „Lot" oder „Senkblei" wieder zu jener Tätigkeit zurückkehrt. Aufrechtstehende Körper am Boden können jedoch nur als Paar zugleich in wagrechter Lage zu einander „erscheinen", wenn wir sie von unserm Standpunkt vor ihnen nach der Mittellinie beurteilen, die zwischen ihnen hindurchgeht. Dann vertreten wir selbst die Vertikalachse der Wage und vollziehen die Richtung vorwärts, d. h. die Tiefenachse, nur in der Vorstellung, durch Vorwegnahme des möglichen Erlebnisses. So erst kommen die beiden Objekte in die Breitendimension zu uns selbst, die wir beim Sehen allein auch gegenüber irgendwo anzuerkennen geübt sind. Ganz anders dagegen fällt das Ergebnis aus, wenn wir zweitens die beiden aufrecht auf unsern Händen abzuwägenden Stücke nun so auf den Boden bringen, daß sie dort nicht aufrecht bleiben, sondern sich mit ihrer Höhenachse auf die Ebene des Grundes legen. Dann fällt ihre Vertikale mit der Richtung des Bodens in die Tiefe zusammen, fällt ihre Länge in die Länge unsres Weges durch den Raum, in den Vollzug unsrer Ortsbewegung nach vorwärts. „Lage" nennen wir dies, nicht „Stand", und „wagrechte" Lage wohl auch richtiger statt „lotrechte, senkrechte" Lage; denn nur in unserm Auge, indem wir senkrecht auf unsre Füße herniederschauen, erscheinen sie beide, im Verhältnis zur quergelegten Horizontale am Boden, als aufrechte, stehende Körper. Hier aber bleibt für unser Urteil, wie über alle Erscheinungen an der Erdoberfläche, in unsrer Fußregion, das Verhältnts zum Grund und Boden maßgebend, auf dem die Körper ihrer größern Ausdehnung nach „liegen", d. h. mit dem sie in eine Ebene zusammen fallen, in die sie hineingehören, und andrerseits ihr Verhältnis zu uns selbst. Ihre entscheidende Größe fällt in die Richtung unserer Ortsbewegung; sie liegen unsern eigenen Füßen parallel in die Tiefe gerichtet; sie begleiten uns im Entlangschreiten links oder rechts am Wege, und erscheinen uns dort „wagrecht" eigentlich erst in dem Augenblick, wo ihre Lage der Haltung unsrer vorgestreckten Handflächen an den halb erhobenen Armen genau entspricht, — wie wir sie wägen könnten, wären sie nur oben in

unsrer Schwerpunktszone. Reihung vollzieht sich in diesem Falle somit zunächst nur als Parallele zu linker und rechter Hand von uns, auf der gleichen Seite dagegen erst mit dem folgenden Paar, und nicht ohne eine bedeutsame Wendung in uns selber. Nämlich das zweite Paar, das wir so aufnehmen oder auf den Boden ablegen, damit es einander entspreche, ist zunächst ganz unverbunden mit dem vorigen, ein neues Paar für sich, und nur die Handlung, also die Aufnahme (rezeptiv) oder die Ablegung, Hinbringung (produktiv) wiederholt sich in identischem Vollzuge. Soll aber zwischen zwei solchen Paaren paralleler Körper, oder sinnlicher Zeichen sonst, auf der einen oder der andern Seite die Verbindung hergestellt werden, daß wir das frühere und das nachfolgende Stück zur Rechten oder zur Linken als zueinandergehörige Elemente einer Reihe auffassen können, dann muß das menschliche Subjekt sie erst zur eigenen Vertikalachse in Beziehung setzen, indem sich seine Vorderseite soweit zu ihnen herumwendet, daß die Aufnahme als paarige Glieder möglich wird. Diese Drehung halb links oder halb rechts von der Grundrichtung unsres Ganges ab wird von dem Augenpaar mit Hilfe leichter Wendung des Kopfes bequem und fast unvermerkt geleistet; aber man mache sich klar, daß die Anordnung der Körper im Raum von unsern Tastwerkzeugen ausgeht, daß also die beabsichtigte Wirkung auch vorerst an die Tastregion gebunden bleiben muß. Wie kann uns solche Zweizahl von Körpern, auf die wir nacheinander stoßen, sich doch zugleich als Paar für einheitliche Auffassung, eben als zusammengehörige Glieder einer Reihe offenbaren? Solange wir sie nicht zusammen sehen, doch sicher nur durch leibhaftige Berührung, wie sie schon bei der Hinsetzung im gewollten Abstand geschehen muß, also durch „zusammenfassen, einbegreifen", wörtlich so, wie unsre Sprache lehrt. Dann richtet sich unsere Stirnseite gegen die beider Körper, unsere Vertikalachse waltet als Mittellinie zur Bestimmung des Gleichmaßes, d. h. der halben Breite des ganzen Abstandes, nach links und rechts. Nur so erhalten wir die Voraussetzung für die wagrechte Lage oder Stellung der beiden; die Entfaltung unsrer zweiten Dimension ist die Bedingung des Erfolges. Darnach muß einleuchten, daß es sich um zeitweilige Einnahme eines festen Standpunktes auf Tastnähe, der Parallelebene jener Körper gegenüber, handelt. Diese simultane Zusammenfassung und Auseinanderhaltung erfolgt im Zuge des sukzessiven Verlaufes unsrer Ortsbewegung, die an dieser Parallelebene entlang gerichtet war und weiter verfolgt werden soll, um die ganze Reihe nach Maßgabe dieses ersten Paares zu vollenden, und vielleicht

auch die andre Hälfte an der gegenüberliegenden Seite unsrer Bahn ebenso zu verknüpfen. Die Wichtigkeit der Unterscheidung, die wir herausgeschält haben, wird sofort einleuchten, sowie man statt beliebiger Körper, etwa vorgefundener Feldsteine, für die erste Reihung an beiden Seiten unsres Weges, der dadurch bleibend bezeichnet wird, nun etwa rechteckige Pfeiler denkt, die so aufgerichtet werden, daß sich die längere Seite ihrer Grundform in die Richtung der Straße legt, die wir zurücklegen, und zwar zu dem Zweck, solche Wahrzeichen, die unsern Gang auf beiden Seiten begrenzen, als bleibende Fassung zurückzulassen. Wir nennen solche rechteckige, mit der längern Seite zu uns gekehrte Pfeiler, um sogleich daran zu erinnern, daß bei quadratischem Grundriß und ebenso beim kreisrunden der Unterschied der beiden Horizontalachsen nicht zur Wirkung käme, weil ja beide mit einander vertauscht werden können. Es gibt keine vorherrschende Richtung in diesen Formen. Dagegen hat der zylindrische Stamm der Säule einen andern Vorzug, den wir am stärksten von der Längsrichtung jenes Rechteckpfeilers abheben können, wenn wir erst einmal den quadratischen übereck gestellt denken. Die aufrechte Gerade, die durch das Zusammentreffen zweier Quadratseiten entsteht, übt auf den entlangschreitenden Menschen die entschiedenste Stoßkraft aus. Minder scharf eignet sie auch, und ungeteilt über den ganzen Umfang des Zylinders verbreitet, der Säule, als geschlossene ringsum ausstrahlende Wirkung der Körperlichkeit unter der Vorherrschaft ihres Hauptfaktors, der Höhenachse. Nehmen wir diese beiden letztgenannten Formen als Elemente der Reihung an, so kann nicht gesagt werden, die Richtung der Glieder falle mit der Richtung des entlangschreitenden Menschen zusammen, und doch mögen sie seinen Weg begleiten, in zwei Parallelen seine Wandelbahn begrenzen. Sie betonen in stärkstem Maß die Mitwirkung der zur Reihung erforderten andern Dimension. Und welche ist es, die erste oder die zweite Dimension? — Gibt es eine Richtung zu reihen, so bedarf es der Mitwirkung der zweiten Dimension, um die Teilung zu erreichen. Gibt es dagegen erst eine vorhandene Reihe zu richten, so bedarf es der Beihilfe der ersten Dimension oder der dritten, um dies zu bewirken. Nun aber kommt es darauf an, den Begriff der Reihe schon in der einfachsten zweigliedrigen Form, wie der Gang sie bietet, von der andern Auffassung zu unterscheiden, die uns ebenso geläufig ist.

SYMMETRIE UND PROPORTIONALITÄT

Kehren wir deshalb noch einmal zu der Situation zurück, die wir als zeitweilige Zusammenfassung und Auseinanderhaltung zweier Körper im Nacheinander der Reihe hervorzuheben versuchten: zu der seitlichen Wendung nicht nur der Arme und Hände, sondern der ganzen Vorderseite unsres eignen Leibes, die mit dem ersten Element ein zweites als Paar identischer Reizkomplexe vereinigt. Sowie wir dies vorübergehende Verweilen auf dem gemeinsamen Mittelpunkt zwischen beiden nur etwas verlängern, und ebenso, wenn wir auch das Sehen zulassen, um vom bequemen Standpunkt aus die Überschau walten zu lassen, nur lange genug, daß ein Vergleichen von einem Objekt zum andern hinüber und herüber stattfindet, so verwandelt sich die Reihung in Symmetrie. Wie schon der griechische Name besagt, handelt es sich dabei immer um das Messen einer Mehrzahl beisammen befindlicher Objekte, also mindestens zwei, mögen dies nun selbständige Einzeldinge, Erscheinungen, Reizelemente, bis zu kleinsten Lichtpunkten etwa, sein, oder aber Teile eines größern Ganzen, die soweit gesondert auseinander liegen, daß sie als Einzelelemente untereinander abgemessen oder gegeneinander abgewogen werden können. Unsre deutsche Sprache hat auch hier beide Hauptmöglichkeiten besonders ausgeprägt, indem sie uns Gleichmaß und Gleichgewicht an die Hand gibt, neben dem erstern sogar noch Ebenmaß, um etwa einen annähernden Grad der Übereinstimmung im Maße zu bezeichnen, der unsern Sinn befriedigt, ohne sich, wirklich nachgemessen, auf Zahl und Maß im einzelnen genau zu bewähren.

Die Zusammenfassung muß natürlich für einen unsrer Sinne möglich sein, mit denen wir uns hier beschäftigen, kann aber auch von beiden nacheinander oder gar gleichzeitig vollzogen werden. Der Tastsinn fordert die Berührung, teils in sukzessivem, teils in simultanem Verfahren. Wie wir schon bei der Beurteilung der Wagrechten nach unsrer Wägung mit den Händen festgestellt haben, beruht die Anerkennung des Gleichgewichts vollends auf solchem Abwägen gegeneinander, das hin und wieder geht, auf und ab schwankt, bis es zum Stillstand kommt. Ein Nacheinander und ein Miteinander bis zum abschließenden Zugleich enthält auch die Abschätzung des Gleichmaßes durch das Augenpaar, das deutlich genug ebenso als Wagschale mit der Wägung der Abbilder auf der Retina betraut wird. Der Gesichtssinn verlangt die Sehgemeinschaft, d. h. einen überschaubaren Abstand im gemeinsamen Sehfeld beider Augen. Und die Mittellinie, die senkrecht zwischen beiden Augen hindurchgeht, waltet dabei

als Zünglein an der Wage, auf dem Grundstock unsrer Vertikalachse, mit der wir den Standpunkt gegenüber einnehmen. Dieser feste Standpunkt eben unterscheidet die Symmetrie von der Reihung, deren verschiebbarer Zentralpunkt sich entlang bewegt und dem sukzessiven Verfolg des Weges immer den Vorrang läßt. Um Gleichmaß wahrzunehmen und anzuerkennen, bedarf sogar unser sonst so beweglicher Blick eines festen Blickpunktes, der nichts andres ist als die folgerichtige Anwendung des beharrlichen Standpunktes auf das Sehfeld vor uns, der aber auch festgehalten werden kann, wo unser Körper nicht in vollem Stillstand am Boden haftet, sondern leisen Schwankungen, ja dem Wechsel abweichender Haltungen unterliegt. Das andre Haupterfordernis der Symmetrie ist aber die wagrechte Lage, d. h. die Richtung jedes Paares, das durch sie zusammenfassend verglichen werden soll, nach einer und derselben Horizontalachse; denn in ihr allein ist die Ruhelage möglich, die unser Messen und Wägen, mit Händen oder mit Augen, als erreicht feststellen soll. Hier aber liegt der Unterschied von der Reihung in der Eigenart der Breitendimension: sie ist nicht Richtung nach einer Seite von links nach rechts oder umgekehrt, sondern Richtung von beiden Seiten auf die Mitte zu oder von der Mitte nach beiden Seiten hinaus; sie ist Entfaltung oder Zusammenführung der Möglichkeit nach, hier aber in Ruhezustand die Auseinanderhaltung des vergleichbaren Paares.

Symmetrie wäre somit wie Reihung und Richtung zunächst eine Auffassungsform, aus der das Gestaltungsprinzip sich ergibt. Und wie wir jene beiden als die lockrere und die straffere Form charakterisiert haben, so schließt sich Symmetrie jedenfalls, der Richtung verwandter, als strengere Auffassung an; denn sie ist wie Richtung ein Zusammenfassungsprinzip. So ergibt sich im Vergleich mit der Reihung, aus der wir sie erwachsen sahen, die Frage nach ihrem Verhalten zu einander, wenn die eine oder die andre die Vorherrschaft behauptet. Behält die Reihung die Oberhand, so regiert die sukzessive Auffassungsweise, und lassen wir die zusammenfassende Symmetrie hinzutreten, wie sie tatsächlich bei jedem Eindruck der Vergleichbarkeit des andern Elementes mit dem ersten sich einstellt, so geht es innerhalb der Reihe folgendermaßen vor sich: begleitet unser Blick etwa eine Perlenreihe von gleicher Größe, Gestalt und Farbe, wie z. B. beim Rosenkranz, so gehen wir vom ersten Paar symmetrischer Glieder d. h. von der ersten und zweiten Perle, die überall die Grundtatsache ergeben, nun über zur Symmetrie zwischen der zweiten und dritten, dann zwischen der dritten und vierten und so fort. Das ist nichts an-

dres als ein verweilendes Aufreihen, sagen wir meinetwegen „paarige Reihung". Halten wir dagegen den festen Standpunkt der Symmetrie als entscheidende Instanz der Zusammenfassung im Nebeneinander aufrecht und lassen die Reihe sich ihm unterordnen, so geschieht dies Verfahren folgendermaßen: wir lassen nach dem ersten Paar sofort die eingelegte Scheidung walten und verlangen demgemäß sofort ein zweites Paar auf der andern Seite, gegenüber dem ersten. Wir kommen also von zwei sogleich zu vier, und kommen ebenso von vier sogleich weiter zu acht. Wir überspringen also die Dreizahl, die sich doch vorher darbietet, — und warum das, fragt man erstaunt. Ja, sowie wir unsre Mittellinie zwischen der zweiten und dritten Perle einlegen, bekommen wir die asymmetrische Reihe: $1 + 1 \mid 1$. Dies unbefriedigende Ergebnis gegenüber der Forderung und Erwartung weist weiter nach der Ergänzung auch des zweiten Teiles zum Paar, zur symmetrischen Hälfte $1 + 1 \mid 1 + 1$. Greifen wir aber, von diesem Auffassungsprinzip abweichend, einmal drei Elemente vorher als Einheit zusammen, so klammern wir uns mit dem Anspruch auf Symmetrie an das mittlere Element und versuchen das erste und das dritte mit Hilfe dieses Anhaltspunktes mit festzuhalten. Das ist die Anwendung eines neuen Prinzips, das wir vorläufig seinem Wesen nach als dynamisch bezeichnen wollen. Es entsteht schon durch die Verstärkung der Aufmerksamkeit auf das Mittelglied, durch die Hineinlegung des Fixierpunktes der symmetrischen Konstellation in das sinnliche Reizelement, sei es ein Farbfleck oder ein Körper. Das heißt jedenfalls: die Dreizahl wird objektiv anerkannt, wird als höhere Einheit über die bisher angewandte der Paarigkeit zweier Glieder hinausgehoben, und damit tritt eine Abirrung von dem Leitbegriff zu einem neuen und sicher komplizierteren zutage. Ja, es ist ein Wechsel zwischen subjektivem und objektivem Verfahren; denn die Sinnesorgane des menschlichen Subjekts, die auch wir mitbringen, Hände wie Augen, sind paarig von Natur, auf die Zweizahl der Reizkomplexe angewiesen; die Dreigliedrigkeit verdanken wir erst weiterer gegenständlicher Erfahrung, oder doch einer höheren Instanz zwischen solchem Paar natürlicher Organe. Lassen wir deshalb dies neue, uns noch fremde Prinzip nicht zu, sondern bleiben dem ersten, der Paarigkeit, treu, so gelangen wir von der Grundtatsache $1 + 1 = 2$ zu $2 + 2 = 4$ und weiter zu $4 + 4 = 8$.[1]) Und damit sind wir auch dicht an der Grenze der

1) Dies ist die Auffassungsform der Psyche gegenüber der musikalischen Tonwelt: $\overline{\overline{\overline{1 + 1}} + 2} + 4$
$= 2 = 4 = 8$

simultan überschaubaren Breite, dicht am äußersten Umfang der optischen Spannweite einheitlicher Zusammenfassung. Und eine letzte Steigerung dürfte nur möglich sein, indem zu der Koordination der Glieder die Subordination auch innerhalb der Hälften noch hinzutritt, also das Prinzip der Hegemonie einer Dominante mit Subdominanten hüben und drüben zuhilfe genommen wird, das wir gegenwärtig noch vermeiden wollten. Dann würde wie mit drei nun mit fünf abgestuften Elementen die höchste erreichbare Einheit von zehn Einzelgliedern hergestellt.[1]) Das wäre zugleich die Grenze der akustischen Auffassung, von der uns Musik und Poetik, d. h. die gemeinsame Metrik zu sagen weiß. Indessen für die einzige Dimension der Zeit, in der diese Sinnesreize für das Ohr einander folgen müssen, gibt es vielleicht gar keine „Symmetrie" in dem eigentlichen Sinne, wie wir sie im Raume soeben für Hand und Auge definiert haben. Wir lassen die Vergleichbarkeit der Sinnesregionen in diesem Punkt jedenfalls als zweifelhaft dahingestellt, und möchten nur in der Farbenreihe eine Mittelregion erkennen, die auf optischem Gebiet Analoges gewährt wie Qualität, Quantität und Intensität des gehörten Klanges, des musikalischen Tones oder des Lautes der menschlichen Stimme, bei denen wir auch schließlich von Klangfarbe reden.

Das Gestaltungsprinzip der Symmetrie waltet wie die Auffassungsform, die wir so von der Reihung unterschieden haben, nur im Nebeneinander, nur in der zweiten und niemals in der ersten oder dritten Dimension. Die letztere, die Tiefenachse, läßt überhaupt kein Nebeneinander, als wieder im Parallelismus der Breitenlage zu; sonst kennt sie nur das Hintereinander oder Voreinander, wie Vergangenheit und Zukunft in der einzigen Dimension der Zeit. Sie bleibt also, wie wir durchgeführt haben, notwendig dem Prinzip der Reihung getreu. Aber auch die Anordnung symmetrischer Glieder in der ersten Dimension ergibt keine Symmetrie; denn wir fassen die Höhenachse auch im starren Bestande immer als Richtung auf. Zwei gleichfarbige Perlen von gleicher Größe und Gestalt, gleichwie zwei Lichtpunkte im Übereinander dürfen nicht als symmetrisch angesprochen werden, denn statt der Koordination waltet hier ja die Subordination in der gegebenen räumlichen Lage selber. Gleichmaß nach der Höhe gemessen statt nach der

1) Während dem Blinden für seine Hände nicht mehr als ein Paar zur Einheit verbunden werden kann, bringt man durch sorgfältige Übung die fünf Fingerspitzen dazu, fünf verschiedene Punkte auseinander zuhalten, aber nicht mehr. Und es bleibt die Frage, wie sicher symmetrische Punkte hüben und drüben als Paar zusammengefaßt werden.

Breite, d. h. auf und ab an der Vertikalen entlang gesehen, kann nicht abgewogen werden, weil die Elemente sich nicht wagerecht darbieten, weil sie nicht in Ruhelage vorhanden sind. Ein Aufstieg in die Höhe, oder ein Herabsinken der Schwere in der Senkrechten, ist immer Bewegung. Diese vergleichende Tätigkeit kann nur zum Abschluß gelangen, wenn ein Glied auf dem andern als Unterlage zur Ruhe kommt, oder wenn das untere Glied das obere unterstützend aufrecht hält. Wie immer wir uns ausdrücken mögen: es ist eine Spannung zwischen beiden da, je nach ihrem Kraftaufwand, nach Maßgabe der Last nach unten, oder der Energie der Richtung nach oben. Es ist kein Gleichmaß anzuerkennen, auch wo die Maße genauestens übereinstimmen; denn der Ort im Raume, das Oben und Unten verändert für uns den Wert der gleichen Form, der identischen Erscheinung, und zwar durch das Gefühlsmoment, das immer aus Erfahrung am eigenen Körper an Überordnung oder Unterordnung geknüpft ist. Überall spielen die Wirkungen der Schwere und der gegenstrebenden Energie in unsre Anschauung hinein. Auch ein Widerspruch zwischen dem sichtbaren Eindruck und dem fühlbaren Kraftinhalt, der darinnen walten muß wie in uns, um beide Faktoren in dieser räumlichen Stellung zu einander zu erhalten, kann nur unbefriedigende, ja beunruhigende Wirkung auslösen. In der Höhenrichtung oder umgekehrt in der Abwärtsrichtung, in der Aufrechten oder der Senkrechten, d. h. in der ersten Dimension überhaupt, gibt es nur Verhältniswerte lebendiger Kraft, wie z. B. im Wachstum der Bäume, d. h. die Bestandteile, die wir zusammenfassen, sind in ihrem Verhältnis zu einander bestimmt, und dies nennen wir „in Proportion“, oder das Gestaltungsprinzip der Proportionalität, das somit ebenso wie Symmetrie aus einer Auffassungsform entspringt. Ortsbewegung ist in dieser ersten Dimension nötig, um das Verhältnis aufzufassen, aufwärts oder abwärts zu erproben, um dem vorwiegenden Zug im Gesamteindruck gerecht zu werden, und so auch den Stillstand des festen Körpers etwa anzuerkennen, der nicht mehr wachsen mag wie ein Baum, sondern starr und unverändert bleibt wie ein Kristall. Auch die Proportionalität ist ein Zusammenfassungsprinzip; es wirkt an seiner Achse konstitutiv, d. h. diese proportional gegliederte Höhenachse wird so zum Grundstock im Aufbau des Körpers.

Eben weil unsre menschliche Wahrnehmung und Anerkennung des bestehenden Verhältnisses diesen simultan gegebenen Bestand nun aber in sukzessiven Vollzug auflöst, — wie Symmetrie wieder zur Reihung werden kann, sobald wir das zeitliche Verfahren darüber

walten lassen — so erfordert die Proportionalität, die wir vorfinden, eine entgegenkommende Bewegung, die sie aufnimmt und so für uns lebendig macht. Das ist „Einfühlung“ oder Hineinfindung des Subjekts[1]), auch in die unverschiebbare Gesetzmäßigkeit des Kristalls, und wir vollbringen die Übertragung unsres warmen Empfindens in die kalte Masse des Gesteins, wie bei dem ragenden Fels in der Landschaft draußen. Daran ist gar nicht zu zweifeln. Denn auch in dieser der unsrigen so entgegengesetzten Natur gibt es gemeinsame Grundlagen, die uns dort nur reiner und wesentlicher erscheinen, weil sie der anheimelnden Einkleidung organischen Lebens nicht teilhaft sind. Haben wir uns aber einmal hineingefunden, so wird an einem solchen kristallinischen Gebilde des weiteren klar, daß die Proportionalität als Gestaltungsprinzip nicht allein an der Höhenachse beobachtet werden kann, sondern auch in den andern Dimensionen waltet, sowie ihre Erstreckung in den Raum hinaus, oder ihr Zusammenschießen in einem Mittelpunkt als Bewegung aufgefaßt wird. Diese Möglichkeit meldet sich schon in jenem einfachen Fall der Zusammenfassung dreier Glieder mit Hilfe des mittleren, den wir bereits vorher berührt haben. Wird die subjektive Einstellung der Aufmerksamkeit und die Einlegung der Zentralachse der Symmetrie auf dies Mittelglied objektiv wirksam, d. h. zur sinnlichen Hervorhebung gebracht, so ist kein Zweifel, es waltet Proportionalität mit Symmetrie zusammen. Der Intensitätsgrad der Dominante übersteigt die Trabanten. Sowie zu einem symmetrischen Paar links und rechts noch weitere Paare hinzukommen, die sich hüben und drüben auf symmetrische Punkte verteilen, also in Abständen von der Mitte, so ergibt sich die Entsprechung, unter sich etwa verschieden gefärbter Punkte oder verschieden großer Flecken, Linien, Figuren, Körper. Jedes zweite hinzukommende Paar schließt sich dem ersten in weiterm Abstand von der Mitte auf beiden Seiten an, und ebenso das dritte den beiden früheren usw. Vollziehen wir darnach die zusammenfassende Überschau, so wird diese mit jedem Zuwachs der Gesamtbreite nur noch aus größerer Entfernung simultan geschehen können, wird aber vom selben Standpunkt aus, der für die anfängliche Konstellation genügte, notwendig in sukzessive Aufnahme übergleiten. Damit verwandelt sich also die Symmetrie wieder in Reihung, und die Zusammenfassung zur Einheit weicht einem andern Verfahren,

1) Damit möchte ich durchaus nicht der einseitigen Einfühlungstheorie das Wort reden, sie aber wohl gegen den Einwurf der „Abstraktion“ verteidigen. Ich selbst bin vielmehr überzeugt, daß es sich um volle Apperzeption im Sinne des Gefühls, als solchen, handelt.

die Verhältniswerte unter sich zu verfolgen und endlich zum Ganzen zurückzukehren. Wir lesen die Elemente zusammen von links oder von rechts nach der Mitte, breiten die umspannenden Grenzen von dem Zentralpunkt der Symmetrie nach beiden Seiten aus. Das ist schon doppelte Bewegung, die wir mit der Bezeichnung „Diremption“ in ihrem Wesen zu charakterisieren versucht haben.[1]) Sind die also aufgereihten Elemente verschiedene Farben, so fällt ihr Wechsel nach Qualität oder Intensität in die Augen; sind es einfache senkrechte Linien von verschiedener Höhe, so zeigt sich vollends die meßbare Proportion. Aber das Entscheidende in beiden Fällen ist nicht der starre Bestand, sondern das lebendige Spiel in der Richtung des Vollzuges, je nachdem wir von außen nach innen, oder umgekehrt die Reihen absehen und endlich, nach Maßgabe der entsprechenden Glieder, zusammenzugreifen versuchen um die Mitte, d.h. die Symmetrie, doppelt oder dreimal wiederholt, zu einem Eindruck des Ganzen zu verbinden trachten. Genau so, wie in die Breite, legt sich eine derartige Proportion aneinandergereihter Glieder auch in die dritte Dimension. Wir brauchen das soeben betrachtete Beispiel nur so weit zu drehen, daß eine Hälfte der Symmetrie in die Richtung unsres Tiefenvollzuges fällt, so lesen wir sie vorwärts, wie wir durch den Raum schreiten, d. h. vor uns her, und gelangen wir an die Mitte, so bleibt die erledigte Reihe hinter uns zurück und erstreckt sich von unserm Standpunkt in die Weite, in umgekehrter Reihenfolge der Glieder. Sind dies wieder die ungleich hohen lotrechten Linien, oder aufrecht stehenden Stäbe, so entspricht die Proportion dieser Elemente der nämlichen Proportion gegenüber. Beide Reihen antworten einander Punkt für Punkt, d. h. von Ort zu Ort mit gleich bemessenen Paaren. Korresponsion oder Entsprechung nennen wir dieses Verhältnis im Vollzug der Werte nach ihrer Reihenfolge, und lassen dabei im zeitlichen Vergleichen ohne Zweifel, bei Antwort auf Frage schon, Erinnerung helfen.

Hier walten also Symmetrie und Proportion in den horizontalen Ausdehnungen zugleich, z. B. wenn wir die soeben nacheinander betrachteten Stellungen in der Tiefenachse und in der Breite einander durchkreuzen lassen, wie unsre Dimensionen im Raum sich rechtwinklig schneiden. Nehmen wir aber die Vertikale als Trägerin des Koordinatensystems hinzu, so wird in ihr, wie schon gesagt, auch eine symmetrische Teilung von selbst zur Proportion, weil wir sie gar nicht anders als in Bewegung absehen können. Und genau so wie im Auf-

1) Vgl. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 39f.

stieg zur Höhe, geht es im Abstieg nach unten, wenn wir etwa die kristallinische Bildung zu einem allseitig gerichteten und ringsum abgeschlossenen Körper verfolgen, eben von Ausstralung nach allen Richtungen oder Einstralung in die Mitte, zum innersten Zentralisationspunkt sprechen müßten. Das ist ein symmetrisch-proportionales System, bei dessen Auffassung, den drei Dimensionen entsprechend, auch drei Zusammenfassungsprinzipien das Ergebnis als Einheit vermitteln helfen, also drei Grade der Unterscheidung und Unterordnung walten.

Damit sind wir vorangeeilt; denn die Ähnlichkeiten mit dem menschlichen Organismus und andern Lebewesen nach unsrer Art liegen näher in den früheren Stadien des körperlichen Zusammenschlusses auf der festen Unterlage der Bodenständigkeit, auf die auch wir durch die Schwere zunächst angewiesen sind. Das nämliche Bildungsgesetz, das wir mit dem Kristall auf horizontaler Basis teilen, ist eben die Verbindung von Symmetrie in der Breite mit Proportionalität in der Höhe, und die Übertragung dieser Gemeinschaft auf andre Richtungen außer der aufrechten Haltung, die als unser Vorrecht unter den andern Geschöpfen bestehen bleibt, solange wir selbst es bewahren. Alle unsre Vorstellungen von Körpern gehen von der des eignen aus: uns ist die Vertikalachse stets die Hauptsache, und sie allein bewirkt die Anerkennung einer Erscheinung als Körper außer uns. Die aufrechte Gerade, die uns irgendwo entgegentritt, gehört als erstes Merkmal zur Konstituierung eines Körpers; sie ist die „Conditio sine qua non“ aller Körperbildung, also auch der Grundstock aller plastischen Betätigung und aller sinnlichen Anschauung, die damit zusammenhängt. Sonst ist ja der Körper der Außenwelt notwendig wie der unsrige ein Komplex von Ausdehnungen, d. h. nach allen drei Dimensionen. Aber wieder bevorzugt unsre Aufmerksamkeit und unsre Bekanntschaft an jedem andern Körper, was an dem unsern so merklich vorherrscht, die Vorderseite. Darnach urteilen wir zumeist. Zu ihr gesellt sich dann als entsprechender Gegensatz mehr durch Nötigung die Kehrseite. Die Seitenansichten gewinnen überwiegende Wichtigkeit nur durch die Ausprägung der Richtung, die sie der Vorderhälfte zuordnet. Sie teilen mit ihr auch die ausschließliche Auffassung ihrer Proportion, und zwar nach der Richtung ihrer Bewegung. Die Rückseite dagegen ist fast ausschließlich der Ausdruck der Beharrung: in ihr halten sich Symmetrie und Proportion im Gesamtaufbau die Wage, soweit es bei einem Lebewesen, das über sich selbst hinauswirkt

und in sich hineinnimmt, d. h. bei all den Beziehungen zur Außenwelt, überhaupt möglich bleibt. Symmetrie und Proportionalität verbinden sich in der Menschengestalt unter der Herrschaft der Vertikalachse und unter dem stetigen Einfluß der Richtung all seiner Tätigkeit. Vergleichen wir mit unsrem Körper in der Vorderansicht z. B. den geflügelten Leib eines Vogels, eines Adlers etwa in heraldischer Entfaltung aller Glieder auf der Fläche. Dann haben wir die Mittelachse vom Scheitel bis zum Schweif hindurchgehend, die paarige Symmetrie der Extremitäten zu beiden Seiten ausgebreitet, und entdecken bald in diesem Flügelpaar wie in den Fängen unten die gegenseitige Entsprechung, wie bei unsern Händen und Füßen, d. h. die Symmetrie in Verbindung mit dem Kontrast der Richtungen, nach links und rechts oder nach oben und unten. Der länglich gerundete, spindelförmige Leib zwischen diesen symmetrisch-proportional gegliederten Hälften ist nur die Verkörperung der Mittelachse, die wir zur Auswägung solcher Konstellation, zum Verfolg der Systole und Diastole dieser Reihenbewegung nach außen und nach innen an sich schon notwendig einstellen, ist also durch die greifbare Versinnlichung dieses Anhalts ebenso notwendig zur Dominante der ganzen Organisation geworden.

Ganz ähnlich ergibt sich auch die sinnliche Auffassung eines Kristalls auf horizontaler Basis. Er ist, wie der ausgebreitete Körper des Adlers oder der aufrechtstehende des Menschen, eine Gruppe aus körperlichen Bestandteilen. Damit bezeichnen wir den Komplex dreidimensionaler Gebilde, gleichwie wir den Komplex der drei Koordinatenachsen, etwa in Stäben verwirklicht, als System bezeichnen. Es ist die Greifbarkeit dieser Verbindung körperlicher Teilgrößen, die hier den Namen bestätigt und veranlaßt. Was unsre Hand von Kleinzeug umschließt, ist eine Handvoll, die Hanfel Körner, die der Säemann ausstreut, oder auch Spreu, die in alle Winde auseinander weht. Was durch einen Griff unsrer Hand in Mehrzahl heraus gehoben dabei seinen eigenen Zusammenhalt so erweist, daß es für sich bestehen bleibt, ist eine Gruppe. Sie bewährt sich nach der einseitigen Probe, so wenigstens für eine Seite, rechter oder linker Hand. Aber das Verfahren ergänzt sich durch die gleichzeitige Mitwirkung der andern Seite: was, mit beiden Händen ergriffen, zusammenhält und dasteht aus eigenem Bestande, ist eine vollrunde Gruppe, wohl gar für alle Seiten ringsum. Was wir so formen aus bildsamem Stoff, mit beiden Händen, und sei es nur der uranfängliche Erdenkloß, ist ein Körper, und ein zusammengegriffenes Bündel von solchen ist

eine Gruppe. Nur, wo sie selbstständig auftreten, sich im Raum auseinandersetzen soll nach allen Richtungen, wie das plastische Kunstwerk, da steigern sich die Ansprüche an einen derartigen Komplex als Gruppe von Körpern.[1]) Denn von diesem verlangen wir, daß er nicht irgendwo angewachsen oder zufällig und unfertig herausgewachsen sei, sondern ein Kosmos für sich.

Auch die Verschlingung mehrerer organischer Körper zu einer haltbaren Gruppe wird von unsrer menschlichen Auffassung notwendig im Anschauen wieder gelockert und aufgelöst in die Reihe selbständiger Einzelwesen, aus denen sie sich zusammensetzt, und erst nach solcher Lostrennung und solchem Durchverfolg jeder Gestalt, die wieder mit allen ihren Gliedern demselben Verfahren unterzogen wird, anerkennen wir das Ganze des Gefüges als Einheit eines anschaulichen Zusammenhangs. Analysis und Synthesis wechseln mit einander ab. Wir vollziehen also die Symmetrie und Proportionalität, wie angesichts eines organischen Geschöpfes nach dem Ebenbild unsres Selbst, indem wir den Richtungen aller Teile folgen und so den Zusammenhalt des Ganzen erproben, als Ergebnis des Wachstums herausfühlen und dem Lebenszweck des Organismus entsprechend mit genießen. Ganz ähnlich durchdringen wir endlich einen ringsum abgeschlossenen Kristall, dessen starre Form so völlig ablehnend nach allen Seiten in die Augen springt, daß unsre Tastorgane kaum eine Berührungsstelle finden. Und doch ergießt sich unser Gefühl sehr bald in diesen fremden Körperbau; ja, gerade im Widerspruch zu der eigenen Abhängigkeit von der umgebenden Welt, erfüllen wir die allseitig bewährte Selbständigkeit, die auf sich allein beruhende Gesetzmäßigkeit des Gebildes zur höchsten Genugtuung alles Beharrenden in uns. Es ist wie eine Bestätigung und Bestärkung unsres Willens zum Dasein d. h. zur Beständigkeit, zum „eigenen Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst", eine Bewahrheitung unsres Ideals von der bleibenden Bedeutung der innern Werte, auch in der Welt, die uns umgibt.

Hier scheint zur Ruhe, zum unverrückbaren Stillstand gekommen, was wir im Wachstum unsrer Glieder langsam werden sehen, und im Alter wieder auseinanderweichen, wie von innen zerfallen spüren. Und dennoch dringen wir nicht in das Geheimnis eines solchen kristallinischen Kosmos ein, ohne auch hier die Bewegung walten

1) Vgl. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 259 ff. Plastik, Malerei und Reliefkunst, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste von August Schmarsow, III. 118 ff. (Leipzig 1899.)

zu lassen und durch sie in Beharrung zu mildern, was Starrheit und zeitloses Dasein in undurchdringlicher Härte bewahrt. Wieder ist es das unveräußerliche Recht der Menschennatur, das wir ausüben und geltend machen in unserm Verhalten zu den Dingen, so fremd sie auch sein mögen. Und was entsteht aus dieser Auflösung des festen Bestandes der Symmetrie und Proportion, die wir schon als Zurückführung auf das Verfahren der Reihe, d. h. als symmetrisch-proportionale Reihung selbst erkannt haben, sowie wir sie in ihrem Entstehen zu begreifen versuchten? Wir kehren hier am Ende zu unserm ersten Leitbegriff zurück, zur Richtung, die irgendwie eingeschlagen werden muß und so den innern Zusammenhang erschließt. Gerade damit bewährt sich die zusammengesetzte Natur dieser höheren Einheiten, die sich dem Wesen des organischen Gewächses vergleicht, so wie wir sie noch im Fluß des Geschehens, im relativen Zusammenschluß zu einer Wirkenseinheit denken. Es ist das Gestaltungsprinzip des Rhythmus, das wir damit aufgedeckt haben, und die durchgehende Richtung des Vollzuges ist es, die auch hier die Körperlichkeit erfaßt, das Beharrende in dem Komplex lockert und geschmeidig macht, um sie so mit fortzureißen in den Strom des Lebens.

RHYTHMUS

Damit kommen wir zu dem Hauptprinzip, das eigentlich die ganze Entwicklung der mittelalterlichen Kunst bestimmt. Es durchzieht nicht allein von Anfang an die gesamte Ornamentik der abendländischen Völker, seitdem sie in die Geschichte der europäischen Kultur eintreten, sondern es führt auch zu den höchsten Kompositionsgesetzen des künstlerischen Schaffens, so lange das Mittelalter dauert. Aber wir haben dies Gestaltungsprinzip, das wir Rhythmus nennen, durch die bisherigen Beobachtungen über Richtung und Reihung auch sofort auf die allgemeinen menschlichen Grundlagen bezogen und damit eine andre Erklärung, als die bisher vorwaltende, weiter gefördert, die es nun zu verfolgen gilt. Wir halten uns damit fern von dem seltsamen Vorurteil, als dürften nur die sogenannten höheren Sinne, d. h. Auge und Ohr allein, bei der schöpferischen Gestaltung der Künste beteiligt sein. Erst wo das Auge für sich ausschließlich alle Formgebung bestimmt, soll das Reich der bildenden Kunst überhaupt beginnen! Im Gegenteil, jede Loslösung von dem Gesamtgebiet der Tastempfindungen, aus denen auch der bildnerische Trieb erwachsen muß, führt zu Abirrungen von dem naturnotwendigen Wege. Wer den Rhythmus sogleich mit Hilfe akustischer Versuche zu ge-

winnen denkt, wer ihn überall nur in musikalischen Leistungen findet und immer mit metrischen oder phonetischen Studien an der Hand der Sprache, der Poesie verquickt, der vergißt allzuschnell den gemeinsamen Grundstock der körperlichen Anlage des Menschen. Dieser besteht zunächst in der rein physiologischen Rhythmik unsrer Herz- und Atembewegungen. Die Ausweitung und Zusammenziehung des Herzmuskels und die dadurch bewirkte Einströmung und Ausströmung des Blutes, die wir bei höchster Steigerung bis in die Fingerspitzen hinein verspüren, dieser Pulsschlag des Lebens beruht auf periodischer Wiederkehr der Innervationsprozesse, die durch chemischen Ursprung der Kräfte und deren Verbrauch wie Ersatz im Organismus entsteht. Das ist der naturnotwendige Rhythmus zwischen Systole und Diastole, des Austausches vom einzelnen engbegrenzten Lebewesen her zur umgebenden Weite der Luft- und Lichtregion oder umgekehrt. Er bestimmt auch die Tätigkeit und Leistungsfähigkeit der Sinnesorgane, die man nach ihrer Lage im Kopf die höheren nennen mag. Wie weit aber müssen wir hinabsteigen, um die Bedingungen unsrer äußeren Werkzeuge am Körper, unsrer Arme und Beine gar zu finden, die bei jeder Hervorbringung aus vorhandenem Material und jeder Auseinandersetzung mit der umgebenden Körperwelt den Vorrang haben.

Wie bei Herz- und Atembewegungen kommen noch zahlreiche andre Tätigkeiten im menschlichen Organismus automatisch zustande und zeigen einen rhythmischen Verlauf. Vermöge des regelmäßigen Ineinandergreifens zentraler Erregungs- und Hemmungsinnervationen werden auch Komplexe physischer Bewegungsvorgänge ausgelöst, die sich periodisch wiederholen.[1]) Vollzieht schon das Kind in einer sehr frühen Zeit seines Lebens rhythmische Armbewegungen, so behält noch der Säugling den rhythmischen Ablauf seiner Saugbewegungen im Anschluß an Atemzug und Herzschlag bei und genießt mit der Nahrungsaufnahme das Wohlgefühl solcher regelmäßigen Funktion. Mit den Armbewegungen verbinden sich bald die entsprechenden Streckungen und Wiederanziehungen der Beine, die wir eigentlich schon dem ursprünglichen Sinn der griechischen Wörter entsprechend, als Thesis und Arsis bezeichnen dürften. Erstarken die Glieder, so melden sich auch die ersten Willensimpulse, solche automatische Bewegungen

1) Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie III, 8 f. Auch hier wird das Augenmerk auf die Entstehung der Zeitvorstellungen gerichtet und deshalb baldmöglgst zu Gehörsempfindungen übergegangen. Dagegen fehlt in der Völkerpsychologie beim Kapitel der Ausdrucksbewegungen die Rhythmisierung dieser Gestikulation und damit der richtige Übergang zum Tanz, zur Pantomime.

spontan abzuwandeln oder zielstrebig hervorzubringen. Und in den Armen und Beinen, bis in die Händchen und Zehen hinein, haben solche Regungen willkürlichen Bemühens mehr Erfolg, als dies beim Atem oder gar beim Herzschlag der Fall ist, deren Tempo freilich gesteigert zu konvulsivischer Stärke anschwellen kann, wo Nahrung erfordert wird oder Schmerzen beängstigen; aber eben darin bestätigt sich wieder der periodische Ablauf, ein aufsteigender und absinkender Wellenschlag des Affekts und der Erschütterung des ganzen Organismus als physiologisch in seiner Anlage selber bedingt.

Bei den ersten Gehversuchen setzen die Willensimpulse einen Mechanismus in Bewegung, der von vornherein rhythmischen Ablauf hervorbringen muß. Die zentrale Regelung des motorischen Apparats geschieht in regelmäßig wechselnden Erregungs- und Hemmungswellen und unterhält die Bewegungen in ihrer rhythmischen Folge. Erst da, wo willkürlich in einem bestimmten Tempo eingeleitete Aufnahme solcher bisher reflexartigen Bewegungen vorliegt und damit ihre Umwandlung in spontane Betätigung, erst da können Zeitvorstellungen angenommen werden, die wenigstens so weit gediehen sein müssen, daß gewisse Geschwindigkeitsunterschiede und Dauerbestimmungen vorschweben. Wie aber unsre Herzbewegungen immer, unsre Atembewegungen in der Regel ohne Zeitbewußtsein vor sich gehen, so kann auch von unsern Geh- und Laufbewegungen nichts andres ausgesagt werden, so lange sie selbsttätige Fortsetzung willkürlich eingeleiteter Vorgänge bleiben; denn diese erfolgen im allgemeinen mit einem Mindestmaß von Aufmerksamkeit. Dagegen können wir in jedem Augenblick dieses mechanischen Vollzugs unsre Aufmerksamkeit auf die Gehbewegung richten und nehmen dann deutlich Empfindungen wahr, die an sie gebunden sind, und nach denen wir das grade vorliegende Stadium des Verlaufes auffassen. Besonders deutlich zeigen zufällig eintretende Störungen das Vorhandensein solcher Begleitempfindungen; denn sie bringen überraschende Wirkungen hervor, die über den sonstigen Grad dieser Empfindungen weit hinausgreifen.

Die objektive Analyse der Gehbewegungen, die wir Otto Fischer verdanken[1]), gestattet nun die Zuordnung bestimmter Empfindungskomplexe zu bestimmten Phasen der Bewegung. Besonders die Verschiebung des Gesamtschwerpunktes ist es, in der sich kraft der Mechanik unsrer Gehwerkzeuge alle Einzelwirkungen in besonders empfind-

1) Der Gang des Menschen. Abhandlungen der K. S. Ges. d. Wissensch. zu Leipzig. Math. phys. Kl. Bd. XXV. Teil II, 5. 27 ff. Vgl. besonders Tafel IV—XI. Dazu Wundt, a. a. O. p. 13 f.

licher Weise zusammenfinden. Jede Schrittbewegung besteht in Wirklichkeit aus Bewegungen unsres Körpers nach allen drei Dimensionen des Raumes. Aber die seitlichen Schwankungen erscheinen unbeträchtlich im Vergleich mit der Gangrichtung; die Vertikalerhebung dagegen trifft wesentlich mit der Bewegung nach vorwärts überein: so darf für die Verteilung der Phasen die Gangrichtung als maßgebend herausgegriffen werden, d. h. der Vollzug der Tiefendimension bleibt entscheidend.

Die ganze Schreitbewegung setzt sich aus Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen des Schwerpunktes, natürlich mit einem Übergewicht der ersteren, zusammen. Als die Hauptkomponenten der Empfindung sind hierbei die äußern, durch die Berührung der Fußsohlen mit dem Boden hervorgebrachten Tasteindrücke, und die innern, die Gelenkbewegungen und Muskelspannungen begleitenden Tastempfindungen zu betrachten. Die äußere Tastempfindung ist dabei eine qualitativ und extensiv wechselnde Empfindung, nämlich je nachdem das Aufsetzen der Fußsohle auf den Boden stattfindet, oder das Abwickeln der Fußsohle vom Boden folgt. Entspricht das Maximum der Intensität dem Moment des Niedersetzens, also der vollen Druckempfindung in der Berührung des Bodens, so bildet doch die notwendig anschließende Abwicklung der Sohle, von der Hebung der Ferse bis zum letzten festen Punkt im Aufruhen auf dem Ballen der großen Zehe, von dem der Abschwung erfolgt, einen ebenso integrierenden Bestandteil, dessen schneller Verlauf nicht darüber täuschen darf, daß er die vollgültige zweite Hälfte des Ganzen ausmacht, das der einzelne Fuß hier leistet. Übernehmen wir also die Bezeichnung „Fuß“ aus der Metrik, aber in dem ursprünglichsten Sinn, nicht vom Taktieren mit Hilfe des Fußes, sondern von dem Werkzeug unsres aufrechten Ganges selber (griechisch ποῦς, lateinisch pes), so verstehen wir jetzt darunter das Ganze, das sich in diese beiden Bestandteile sondert, und zwar eine vorwiegend simultan beharrende und eine vorwiegend sukzessive, aber zugleich steigend aufzufassende Hälfte. Wir versinnlichen diese innerliche Zusammensetzung jedes solchen Fußes etwa durch die Gleichung: — = ⏑, d. h.: Fuß gleich Tritt und Schwung. Betonen wir dabei jedoch, solcher fast latenten Doppelnatur in der vollen Einheit gegenüber, den natürlichen Grundsatz: das Ganze ist vor den Teilen da, so könnten wir zunächst im Anschluß an die ererbte Schulmetrik erklären: eine Länge hat den Wert von zwei Kürzen, d. h. in Zeichen: — = ⏑⏑; aber das würde zugleich mit einer Warnung verbunden werden müssen, dies Verhältnis ja nicht etwa umzukehren, in dem Sinne, als

wären die Kürzen das Frühere, aus deren Addition das Neue, die Länge sich ergäbe. Zwei Kürzen sind einer Länge äquivalent, weil wir jene durch Halbieruug dieser bestimmen; denn Kürzen an sich sind nicht gegeben, sondern nur die Länge, eben der Fuß, und die zwei Kürzen sind demgemäß keine „pedes“ für sich, keine „Dipodie“. Der sogenannte Pyrrhichius, der aus zwei Kürzen bestehen soll, ist nichts als eine Konstruktion der Metriker, kommt aber in natura niemals für sich allein vor. Ferner begreifen wir nun vollends, daß die Rhythmik des menschlichen Ganges, aber damit auch die des Tanzes noch, die sogenannte „Länge“ als Thesis, d. h. als Niedersetzen des Fußes oder als Tritt, ihrem ursprünglichen Sinne gemäß, ansprechen muß, während die Abwicklung der Sohle vom Boden wirklich eine Hebung ist und deshalb als Arsis festgehalten werden muß. Wir müssen hier also im Deutschen die anfängliche Bedeutung der Wörter wieder einsetzen, indem wir „Senkung“ als den betonten oder starken Teil verstehen, der beharrt, und für den leichter verlaufenden, aufwärts strebenden „Hebung“ sagen. Darin darf uns die Gewöhnung nicht beirren, daß wir zuerst an die Hebung und Senkung der Stimme denken, wo das Stärkeverhältnis gerade umgekehrt liegt. Besteht nun aber für uns jeder „Fuß“, wie das Doppelschema $\simeq$ jetzt deutlich herauslesen läßt, notwendig aus Arsis und Thesis, aus Hebung und Senkung, oder umgekehrt, d. h. aus zwei Momenten, dem Niedersetzen der Sohle in voller Schwere auf den Boden und der Ablösung oder Aufhebung von der Ferse her bis zur Zehenphalanx empor, so macht sich der genaueren Beobachtung vielleicht doch noch ein Mangel in solcher Halbierung bemerkbar: in der zweiten Hälfte selbst ist nochmals ein Unterschied zu spüren. Die aufsteigende Richtung und damit der Abschwung empor, vom letzterwähnten Stützpunkt aus, ist noch nicht zu seinem Recht gekommen. Und dies gebührt ihm um so mehr, als eben dieser Abstoß oder Aufschwung den Übergang zum Folgenden hinüber vollzieht. Die zweite Hälfte teilt sich also wieder, und zwar nicht in gleiche Hälften, nicht in zwei Kürzen, sodaß der ganze Fuß etwa als Daktylus zu versinnlichen wäre _ ◡ ◡, denn da fehlt mindestens die Betonung der letzten Kürze, also ein Akzent _ ◡ ◡́, oder die Bezeichnung als anceps _ ◡ ◡̆, wie sie dem Daktylus hier gegönnt würde. Auch die vollständige Durchführung dieser letztern Möglichkeit ◡ –, im ganzen als Amphimacer, _ ◡ _ genügt nicht; denn dadurch wüchse die zweite Hälfte über ihr Maß hinaus, wir bekämen zwei Längen und eine Kürze dazwischen, also drei Bestandteile, und die Gleichheit des letzten mit dem ersten gäbe nicht den Charakter des Verhältnisses wieder, da

sie unter sich ungleich sind. Ja, im Grunde sind sie unvergleichbar. Bedeutet die Länge im ersten Fall die Dauer, also nach quantitierender Metrik, so wird sie im zweiten zur Betonung, — dem akzentuierenden Prinzip gemäß. Das Moment des Abstoßes vom Boden ist zugleich Aufschwung in die Höhe, ja sogar hinüber auf die andre Seite, d. h. Umschwung des Schwerpunktes, dessen Verlegung auf die andere Stütze nur den Fortgang ermöglicht, wie den folgenden Stand in der neuen Thesis sichert; hier waltet somit unzweifelhaft Dynamik, deren Hinzutritt keine Bezeichnung mit zwei Größen allein gerecht zu werden vermag. Wir könnten uns nur mit Noten helfen, indem wir der Länge eine halbe zuweisen, als Vertreterin der ersten Hälfte des Ganzen, dann die zweite Hälfte in zwei Achtel und ein Viertel zerlegen, um mit jenen der sukzessiven Abwicklung zu entsprechen, mit dem letzten doppelt so großen Teil aber dem Abstoß zum Schwunge. Da liegt die Wurzel der Abwandlung auch für die Metrik.

Nehmen wir an, wir hätten als ersten solchen Fuß unsern „rechten" vorgesetzt, der seinen Namen schon sinnvoll mit der „Richtung" verbindet, die er zu bestimmen pflegt, so wäre dies der Fuß des Standbeins, und es müßte im gewohnten Gange nun der linke folgen. Auch dieser sinkt eben so notwendig mit der Sohle auf den Boden und läßt auf ihr die Schwere des Körpers drücken, sowie das linke Bein zur Stütze des Rumpfes werden muß. Die eigentliche Überleitung des Schwerpunktes geschieht aber durch das rechte Bein, das sich hebt, also, durch die Ablösung der Sohle rechts vorbereitet, im Abstoß auf dem Ballen der großen Zehe, die den Aufschwung vom Boden leistet. Hier liegt nun auch tatsächlich ein zweites Maximum der Tastempfindung, in dem Moment, wo der Fuß gleichsam den Boden zurückschiebt und dem Körper seine stärkste Beschleunigung nach vorn gibt. Es ist demnach grade die Ausübung der Direktive, des richtunggebenden Vorwärtstreibens, das der rechten Seite als Vorrecht um so mehr Gewohnheit wird, je stärker sich die auch sonst bevorzugte Seite unsres Körpers entwickelt. Damit ist diesem zweiten, sukzessiv verlaufenden und schließlich ruckweis aufsteigenden Bestandteil in der Rolle des rechten Fußes die Aufgabe zugefallen, den Übergang zum Folgenden zu vermitteln; diese zweite Hälfte seiner Verwertung, als biegsames Glied, ist auch das Bindeglied zum linken Bein hinüber. Und beachten wir auch hier beim linken Fuß den Tritt auf den Boden, gefolgt von der Ablösung und dem Aufschwung zum Wandel der Schwerpunktslage, so erscheint die letzte Hälfte wieder als Bindeglied zum rechten Bein zurück. Die Hebungen besorgen also die Ver-

kettung der Senkungen, immer übers Kreuz. So wird durch sie die Einheit des Schrittes zwischen den beiden Füßen hergestellt. Und damit stoßen wir abermals auf einen Unterschied der heute geläufigen Bezeichnung des Schrittes von dem Erbe des Altertums, das überliefert ward. Wir nennen einen Schritt den Übergang vom rechten auf den linken Fuß, oder umgekehrt, d. h. vom einen zum andern. Der Passus der Römer verbindet jedoch deren zwei zu einer Einheit, umfaßt also den Doppelschritt, der vom rechten Fuß über den linken zum rechten zurückführt.[1]) Und diese maßgebende Anerkennung des Paares als zusammengehörig und ihrer gemeinsamen Leistung als entscheidende Einheit ist sicherlich im vollen Einklang mit der Natur des menschlichen Ganges und mit kluger Erfahrung im weiteren Zusammenhang der Rhythmik unsres ganzen Körpers erfolgt. Die Dauer eines solchen Doppelschrittes beim gewöhnlichen Marsch stimmt durchschnittlich mit der Schwingungsdauer eines nach Länge und Massenverteilung dem Bein des Menschen gleichen Pendels überein, und entspricht, unsrer Zeitteilung nach, ungefähr einer Sekunde. Ausschlaggebender, als dieser praktische Wert, ist aber die Tatsache, daß die genaue Analyse der Gehbewegungen auch die innere Zusammengehörigkeit und natürliche Verbindung eines solchen Paares von Schritten erweist.

Beim Aufsetzen des Fußes auf den Boden ist das Intensitätsmaximum des rechten Fußes das stärkere von beiden, beim Abheben des Fußes und Zurückstoßen des Bodens dagegen kehrt sich das Verhältnis der beiden Seiten um: der linke Fuß übt jetzt den stärkeren Stoß aus und erteilt so dem folgenden rechten die größere Beschleunigung nach vorn. Das schwächere Auftreten vor diesem letzten Kraftaufwand ist aber nur eine notwendige Vorbereitung, eine Ersparnis zugunsten der Hebung. Die Rückkehr des rechten Fußes auf den Boden gibt erst den Abschluß der ganzen in sich verketteten Folge; erst nun sind wir genau wieder auf demselben Punkte der Ausgangssituation.

Schon diese Beziehungen, die zwischen den beiden Tritten spielen, verweisen auf den organischen Zusammenhang der Glieder drinnen. Fragen wir demgemäß auch nach den inneren Tastempfindungen, so erscheint ihr Verlauf gleichförmiger, besonders in den merkbarsten ihrer Komponenten, den Gelenkempfindungen, die grade an jene Schwingungsbewegung im Oberschenkel gebunden sind. Immerhin wird auch hier der Anfang jeder Periode durch ein deutliches Maxi-

1) Der Abstand von Fuß zu Fuß wird gleich der eigenen Länge desselben gerechnet, so daß zu drei Füßen zwei Zwischenräume gleichen Maßes hinzukommen, also fünf römische Fuß den Passus ausmachen.

mum ausgezeichnet, das den Rückstoß bei Beginn der Schwingung begleitet. Es ist wieder wahrnehmlich stärker auf der rechten als auf der linken Seite, teils wegen der größeren Kraft der rechtsseitigen, den Schwingungsimpuls bewirkenden Muskeln, teils aber infolge der Reaktionswirkung des vom Boden sich abwickelnden Fußes. Objektiv spricht sich dieser Unterschied in der größeren Rückwärtsbeschleunigung aus. (Fischer und Wundt, a. a. O.)

Bleiben wir zunächst bei unserer Erklärung des römischen Passus und bei der Annahme, dieser Doppelschritt werde mit dem Antritt des rechten Fußes begonnen, wie noch heute das Marschkommando lautet: „Rechten — Linken, Rechten — Linken usw." Dann gehört eben die vorangehende Hebung des rechten Beines, die das Aufsetzen dieses Fußes ermöglicht, notwendig als Voraussetzung dazu, und mit ihr der Abstoß des linken Fußes empor zur Verschiebung des Schwerpunktes nach der rechten Seite. So kann auch die Ablösung der Fußsohle links als Auftakt gelten, wenn auch die Rechnung einer Bewegungseinheit mit dem Tritt des rechten Fußes einsetzen soll. Der Vorschlag darf eben nicht fehlen; er leitet die Vorbereitung für den Hauptakt der Bewegung ein. Und nun vollzieht sich ja in unserm gewöhnlichen Gange die Ablösung der linken Sohle vom Boden im selben Moment wie die Aufsetzung des rechten Fußes auf der andern Seite, und zugleich mit dem folgenden Tritt des linken Beines hebt sich die Ferse des rechten Fußes bis auf den Ballen der Zehe vorn. Zwischen diesem Wechsel der beiden Füße liegt je eine leise Schwankung des Oberkörpers von der einen Seite nach der andern hinüber, und zwar, da die Vorwärtsrichtung die ganze Bewegung bestimmt, in der diagonalen Verbindung vom einen Stützpunkt zum andern. In die durchgehende Richtungsachse der Ortsveränderung fällt außerdem bei jedem solchen Schritt eine ebenso leise Erhebung der Vertikalachse unsres Körpers, die bei elastischer Gangart oder bewußter Betonung wohl durch einen Aufschwung sich auch im Kniegelenk bemerklich macht. Dann könnten wir die ganze Reihe so kennzeichnen:

Dazu muß bemerkt werden: für den Ausgleich der Beziehungen nach beiden Parallelseiten eines Raumgebildes, dessen korrespondierende Glieder unsern Gang begleiten, ist es entscheidend, daß die Wandelbahn fast immer auf Kommen und Gehen angelegt ist,

d. h. also die beiden entgegengesetzten Richtungen in sich vereinigt. Wechselt demnach die Vorherrschaft der führenden Rechten gemäß dem Wege des Eintretenden und der Umkehr des Hinausgehenden, so entfallen damit die Ungleichmäßigkeiten in der Ausgestaltung, die sich sonst bei einseitiger Betonung einschleichen könnten. Verlangsamen wir die Abfolge, von der Niedersetzung des einen Fußes bis zu der des andern, so können wir die Abwicklung der Fußsohle des ersten dem Antritt des andern nachziehen, d. h. die gewohnte Einheit gleichzeitiger aber verschiedener Betätigung beider Glieder auflösen. Mit solcher Verlangsamung und willkürlich durchgeführter Sonderung der ineinandergreifenden Teilbewegungen verbindet sich ein stärkeres Schwanken nach der jedesmaligen Schrittseite, und der Austausch der Rollen zwischen dem linken und dem rechten Bein als Standbein wird fühlbarer. Fassen wir dagegen jeden Doppelschritt als Einheit, und versuchen jeden Passus von dem folgenden durch ein merkbares Innehalten zu sondern, so stellt sich eine andre Verteilung in der Ökonomie der beiden Körperhälften ein: im ersten Passus führt die Rechte an und schließt, im zweiten überwiegt ebenso die Linke, in dem dritten wieder die Rechte, und so fort. Jedenfalls aber haben wir mit solcher Verlangsamung oder auch Beschleunigung des gewohnten Ganges, wie mit der willkürlichen Einschaltung von trennenden Pausen zwischen natürlich sich ergebenden Zusammenhängen der Bewegung bereits den Übergang zu bewußter und vorbedachter Rhythmik vollzogen, sind also über die organische Anlage hinausgediehen, die zuerst für sich allein beobachtet werden sollte.

Auch ohne solche Eingriffe des Willens nach Maßgabe allmählich erwachsener Zeitvorstellungen erscheint der Gang des Menschen nicht mehr als einfaches, sondern vielmehr als mannigfach zusammengesetztes Geschehen. In seinem Verlauf ist kein Moment dem andern völlig gleich. Aber jeder erkennbare Abschnitt stellt sich auch deutlich als Wiederholung eines vorangegangenen heraus, und „jede Periode gliedert sich in Phasen, die einander ähnlich genug sind, um noch als annähernd gleich aufgefaßt zu werden, und die sich doch hinreichend unterscheiden, um nicht als völlig identisch zu erscheinen“. Dieser erklärende Vergleich des Physiologen und Psychologen in einer Person greift mit vollem Bewußtsein zu der griechischen Terminologie, verbindet aber in dem Bestreben, den inneren Vorgang möglichst mit zu veranschaulichen, zugleich die sukzessive Auffassung der Zeit mit der simultanen des Raumes. So macht es auch

die Physik, wenn sie den Begriff „Periode" definiert: „Unter Periode versteht man die Zeit, welche bei der wiederkehrenden Bewegung eines Punktes vergeht, bis er wieder denselben Ort einnimmt und wieder dieselbe Bewegungsrichtung und -geschwindigkeit besitzt."[1]) Aber das griechische περίοδος bedeutet doch nicht ursprünglich eine Zeit, sondern einen Weg, also im Raum, und zwar wörtlich einen „Weg ringsum", also eine Bahn von bestimmter Form, wie ein Ring oder Kreis, oder im weitern Sinne um eine Mitte, zu der dieser „Weg herum" in Beziehung bleibt. Und so lautet auch die wertvollste Stelle für die alte griechische Metrik bei Marius Victorinus (2498) dahin „periodus ... compositio pedum trium vel quatuor vel complurium similium atque absimilium ad id rediens unde exordium sumpsit."[2]) Das wäre also eine in sich zurückkehrende Bewegung, die wir uns in der Form eines Kreises, einer Ellipse u. dgl. veranschaulichen können, d. h. im Raum, — Beweis genug, wie sehr unsre eigene Ortsveränderung im Gange auch alle unsre Vorstellungen nicht nur von Bewegung, sondern auch von Zeitverlauf und Zeiteinteilung bestimmt. Nun werden aber die kleineren Zeitabschnitte in diesem Vorgang (bei Wundt) außerdem noch als „Phasen" bezeichnet, d. h. sie werden mit sichtbaren Erscheinungsformen oder gar auffallenden Lichtgestalten in unserm Sehfeld verglichen, um so eine andre Eigentümlichkeit auszuprägen. Wir versuchen das scharf umrissene Bild als Schema festzuhalten; aber es gilt bei einer Mehrzahl solcher doch ihre Zusammengehörigkeit untereinander anzuerkennen, d. h. in sukzessiver Aufnahme zu vereinigen, miteinander auszugleichen. Wir sollen jede simultan angeschaute Figur mit einer vorigen und einer folgenden als Glieder einer und derselben zeitlich verlaufenden Reihe, ja sie alle miteinander verkettet denken. Als Beispiel taucht sofort die wohlbekannte Reihe der Mondphasen auf. Dort setzen wir den Himmelskörper auch dann voraus, wenn die Erscheinung gänzlich aussetzt, oder nur einen völlig abweichenden Teilbestand darbietet; wir nehmen die unfertigen Gestalten als Vorboten des Ganzen, das uns am Ende als vollständige Erscheinungsform zu Gesicht kommt, weil sich jene sichtbar gewordenen Stücke doch in den Gesamtumriß der vollen Scheibe einfügen lassen, d. h. weil wir doch immer einen Teil

1) Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre, von Felix Auerbach, 3. Aufl., Lpzg. 1910, S. 39. Er schiebt freilich in diese Definition unerlaubter Weise das zu definierende Wort als Adjektiv wiederum ein: „die Zeit, welche bei der periodischen Bewegung eines Punktes vergeht usw."

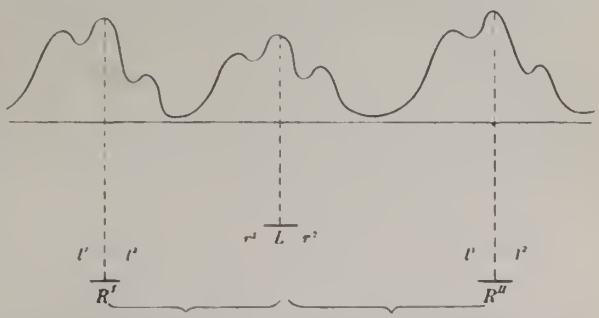
2) Westphal, Vers und System, i. Jahrb. f. class. Philol. VI, 1860. S. 194.

des Abschnittes als übereinstimmend mit dem Ganzen erfinden. Nur muß eben dies Ganze zuerst einmal dagewesen sein, ehe wir die Zugehörigkeit der andern Gestalten zu ihm erfassen. Nach der Erfüllung der kreisförmigen Lichtfläche folgen andre, wieder unvollständige Bilder nach, bis zum letzten Reste, der unsern Augen entschwindet. Eine Pause vergeht in Dunkelheit, d. h. eine reizleere Zwischenzeit trennt diesen letzten Endpunkt von dem ersten Erscheinen der umgekehrten Sichel, des „neuen Mondes", wie wir sagen. Damit ergibt sich an dem Beispiel der zunehmenden und abnehmenden Scheibe, in deren Mitte der Vollmond steht, das Vorbild eines aufsteigenden und eines absteigenden Wandels in der Zeit, einer fortschreitenden und wieder zurückgehenden Entwicklung, d. h. für Erlebnisse, die allesamt nur unvollständig in solchen sprachlichen Ausdrücken wiedergegeben werden, von der abstrakten Linie des Aufstiegs und Abstiegs garnicht zu reden. Eine sehr wichtige Partie in dieser wiederkehrenden Folge nimmt aber die Pause ein, die solche Reihe von Phasen beschließt und von der folgenden Reihe der Erscheinungen trennt. Sie gibt die Bestätigung der durchgehenden Einheit, gerade durch die Negation des dort vorhandenen Substrats, durch das Auslöschen auch der letzten Spur der gesehenen Bilder. Tabula rasa; nur die schwarze Tafel bleibt übrig, unser Sehfeld, das durch einen neuen Reiz wieder erfüllt werden kann. Damit erst haben wir die vollständige Umschreibung des Begriffs gewonnen, den auch wir unter „Periode" verstehen wollen. Aber es ist sichtlich eine Annäherung an das Ideal, das wir sonst „Zyklus" (κύκλος), d. h. Kreisform oder Ring nennen, ein völlig ausgebildeter und in sich abgeschlossener Kreislauf, die in sich zurückkehrende Bewegung, die z. B. der Zeiger auf dem Zifferblatt einer Uhr beschreibt. Und nicht immer braucht die Periode gerade diesem oder einem verwandten Ideal, wie der Ellipse, mit ihrem doppelten Zentralpunkt zu entsprechen. Das Wort gilt auch in freierer Bedeutung noch, wie ebenso Phase nicht immer so streng gefaßt wird, wie wir es absichtlich für späteren Gebrauch hier vorbereitet haben. Periode ist nicht immer eine Ortsveränderung im Raume, die an denselben Punkt zurückkehrt, von dem sie ausgegangen, sondern auch eine Bewegung, die zwischen auseinander liegenden Punkten der Zeit vollzogen wird, in der es bekanntlich keine Rückkehr gibt. Unsre deutsche Sprache gibt uns ja ebenso wertvolle Unterscheidungen an die Hand. Beim „Umlauf" besteht wenigstens die Annahme eines Anfangspunktes für den „Anlauf", und eines Endpunktes für den „Ablauf". Eine beliebige

Strecke dagegen, ohne Bezug auf einen Mittelpunkt, der als fest gedacht wird, bezeichnen wir als „Verlauf“ und nehmen auch ihn als ein Ganzes hin, soweit wir ihn absehen, ohne ihm eine in sich geschlossene oder in sich zurückkehrende Bahn anzudichten. Er mag, wie einen unbekannten Ursprung, auch einen unbeachteten „Auslauf“ nehmen, wenn er für uns auch schon vorher aufgehört hat, den genauen Verfolg seines Weges zu ermöglichen oder unsre Aufmerksamkeit festzuhalten. Demnach wäre die Periode für uns gewiß von der Reihe zu unterscheiden, wenn auch nur mit Hilfe eines Schlußgliedes oder gar der Pause allein in allmählichem Übergang, und andrerseits von andern Bewegungsformen, die sich notwendiger noch als Umlauf um einen festen Mittelpunkt ausweisen, wie Zyklus, und endlich von solchen, die durch einen Zentralpunkt kraft einer Attraktion zur Verlangsamung ihrer Bewegung oder zum Anschluß an dies Gravitationszentrum gebracht werden, d. h. aus der sukzessiven Form in die simultane übergehen, aus Bewegung zur Beharrung, zum Stillstand kommen. Jedenfalls ist der römische Passus eine Gehperiode, die durch die Rückkehr des rechten Fußes auf seine Anfangsposition am andern Orte abgeschlossen wird und sich in zwei Hälften zerlegt, deren Bindeglied im Linken zu suchen ist.

Im Rhythmus des Ganges, der immer das Urbild aller unsrer Bewegungsvorstellungen bleibt, bilden die relativen Empfindungshöhepunkte in ihren verschiedenen Graden, wie nicht minder die Empfindungspausen, die dazwischen an bestimmten Stellen wiederkehren und miteinander abwechseln, charakteristische Einschnitte, die in dem Gesamtverlauf eine ebenso große Regelmäßigkeit wie Mannigfaltigkeit herstellen. Völlig genau einander entsprechend verteilt sind (nach Wundt) nur die Empfindungspausen, die derart einander ablösen, daß innerhalb einer jeden Hälfte der Pause der äußern Tastempfindungen die der innern unmittelbar folgt. Dagegen bilden die Höhepunkte der Empfindung nur eine annähernde „Symmetrie“, soweit wir im Nacheinander überhaupt davon reden dürfen, statt richtiger „Verhältnis“ zu sagen, in das sich zeitlich diese Übereinstimmung auflöst. Das wirksamste Höchstmaß der äußern Tastempfindungen, und damit das herrschende der ganzen Periode, fällt auf einen Punkt in der Rechten, das ihm zunächst kommende auf den kurz vorhergehenden Punkt in der Linken, wodurch beide Hälften zusammen eine einzige, sich bedeutend verstärkende Höhe erreichen, so daß diese Stelle des graphischen Bildes, an der noch dazu die beiden Teilmaxima durch eine sehr kurze, sie beide hervorhebende, Pause getrennt sind, den Hauptpunkt des ganzen

Verlaufes einnimmt, nach dem sowohl die übrigen Empfindungen wie die folgenden Phasen orientiert werden. Eine schwächere Wiederholung dieser Doppelhöhe bilden dann die einander entsprechenden Punkte rechts und links. Neben dieser durch die äußeren Tastempfindungen in deutliche Abschnitte geteilten Reihenfolge bewegt sich nun aber die leiser anklingende der innern Tastempfindungen, bei der bemerkenswerter Weise das Lageverhältnis der einander korrespondierenden stärkeren und schwächeren Höhepunkte sich umkehrt, während die Maxima Zeitpunkten entsprechen, die gegen die Maxima der äußeren Tastempfindungen um den Betrag der zweiten Hälfte der partiellen Empfindungspause verschoben sind. So verbinden sich demnach auch diese Empfindungstöße mit den vorigen zu einem umfassenderen Maximum. Doch ist dieses zweite Maximum nicht nur nach dem Gesamteffekt der in ihm verbundenen Empfindungen das schwächere, sondern auch qualitativ das Gegenbild des andern, indem hier der stärkern Höhe der Tastempfindung unmittelbar die schwächere der Gelenkempfindung nachfolgt, und umgekehrt.



R u. *L* die stärksten Erhebungen im Moment des Aufsetzens des rechten und des linken Fußes. r^1 u. l^1 die Momente des Stoßes der sich ablösenden Sohle gegen den Boden, — r^2 u. l^2 die Momente des Rückstoßes im Gelenk, die mit dem Anfang der Schwingung verbunden sind. Von R^I über *L* zu R^{II} ein Passus.

In den mechanischen Bedingungen, die sich in solchem Empfindungwechsel spiegeln, ist weiterhin noch der Umstand gegeben, an den bereits früher erinnert wurde: die rechte Seite unsres Körpers nimmt vor der linken in der Ausbildung der Muskeln, auch unsrer Gehwerkzeuge, einen Vorrang ein, der in energischerer Schwingung zum Ausdruck kommt. Dadurch wird der Beginn einer Bewegungsreihe dem linken Fuße zugewiesen, der den Gehbewegungen so denjenigen Rhythmus mitteilt, dem die überwiegende Energie der rechtsseitigen Schwingung am günstigsten ist. Dies ist aber ein Rhythmus, bei dem von den ungleichen Taktgliedern das schwächere vorangeht, da der größere Kraftantrieb den günstigsten Nutzeffekt hervorbringt, wenn er in die Phase wachsender Energie fällt. Wo etwa zufällig einmal die Bewegung nicht in dieser Weise begonnen hat, da regelt sie sich daher bald von selbst so, daß wir in der Aufeinanderfolge

der Schritte jedesmal den Zeitpunkt des Abstoßes mit dem linken Fuß als den Anfang einer Schrittperiode auffassen (vgl. Wundt a. a. O.).

Die Periode eines römischen Passus zeigt also folgenden Empfindungsverlauf: als stärkste Erhebungen erscheinen die Momente des Abstoßes vom linken Fuß und des Auftretens mit dem rechten, dann des Abstoßes von hier und des Auftretens links, dazwischen liegen die Momente des Rückstoßes im Gelenk, die mit dem Anfang der Schwingung von einer zur andern Seite verbunden sind. Die absoluten Höchstmaße der Einzelschritte bilden Mittelpunkte, um die sich Empfindungsstöße der entgegengesetzen Seite so anordnen, daß der eine als Auftakt, der andre als Nachtakt gefaßt werden kann.

„Der Empfindungsverlauf wird nun aber von einem Gefühlsverlauf begleitet, der bei den rhythmischen Bewegungen offenbar eine nicht minder große Regelmäßigkeit besitzt, wie die Aufeinanderfolge der Empfindungen und der für die zeitlichen Eigenschaften der Vorstellungen vielleicht sogar die überwiegende Bedeutung hat. Die für den Verlauf der Vorgänge entscheidenden Gefühle gehören in erster Linie der Klasse der Spannungs- und Lösungsgefühle an“ (vgl. Wundt, a. a. O. p. 18). Mit der Rhythmik unsres Ganges steht die unsrer Atmung in enger Verbindung, so daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn die befreiende und erhebende, oder die einengende und beängstigende Wirkung, die wir in unsrer Brust zu spüren glauben, durch Beschleunigung oder Erschwerung im Vollzug unsrer Ortsbewegung mit bedingt wird. Einatmung und Ausatmung der Luft steht in innigster Beziehung zur Tätigkeit unsres Herzens, zur Erquickung unsres Blutes oder dem Mangel an solcher Zufuhr neuer Lebenskraft. Der ganze Organismus unsres Körpers wirkt mit und spricht mit, wo wir von solchen Stimmungen des Allgemeingefühls reden, und die Regungen unsres Willens liegen tief eingebettet in dem Getriebe unsrer Körperbewegung.

Dies gilt natürlich alles in eigentümlicher Abwandlung, wo es sich nicht um den gewöhnlichen Gang oder gar militärischen Marsch handelt, sondern um das ehrfurchtsvolle, andächtig getragene Einherschreiten in geheiligten Räumen. In der Wandelbahn der christlichen Basilika, von der wir ausgingen, wird sich der Rhythmus aller Bewegungen schon im voraus nach der Stimmung einstellen und weiter bestimmen, die bei Angehörigen der Kirche die Voraussetzung bildet. Aber nichts destoweniger muß auch hier die Auseinandersetzung mit dem Raume auf Grund der körperlichen Organisation geschehen, die allen Menschen gegeben ward.

2. KÖRPERLICHE AUSEINANDERSETZUNG IM RAUME

SICHTBARKEIT UND TASTBARKEIT

Der Gang des Menschen ist die ursprünglichste Form rhythmischer Bewegung seines ganzen Körpers. An die gegebene Grundlage dieser, die wir metrisch als „aufsteigende Dipodie“ bezeichnen mögen, bleiben alle ferner erreichbaren Formen der rhythmischen Betätigung in höheren Sinnesregionen gebunden. Die mechanischen Bedingungen der Bewegungswerkzeuge und die ihnen zugeordneten zentralen Einrichtungen zur Regelung der Innervation ergeben das Hausgesetz für alle weitere Verfeinerung. Über diese Tatsache kann sich nur voreingenommene Verblendung hinwegsetzen und auf den Einfall kommen, die künstlerische Gestaltung durch Menschenhand, wie es in erster Linie doch auch das Bauwerk ist, könne aus der Sichtbarkeit allein und der ausschließlichen Beteiligung der Augen erklärt werden. Das ist ein abstrakter Doktrinarismus, der das Selbstverständliche leugnet. Im Vollzug der Ortsbewegung, auf dem vorhandenen Boden und auf dem eingeschlagenen Wege, also im Vorwärtsschreiten, setzen wir die Körper, aus denen wir bauen, zu den Seiten unsrer eignen, sei es noch so schmalen, Wandelbahn hin. Wir setzen sie als Zeichen unsres Willens an die Stelle, die sie einnehmen sollen, und erwarten von ihnen, daß sie als Wahrzeichen dieser Raumteilung sich wieder sinnlich bewähren werden, auch wenn wir den Rücken kehren, sei es daß wir selbst später zurückkommend sie wiederfinden wie wir sie gelassen, oder daß andre Menschen gleich uns sie gewahren und anerkennen als sinnvollen, nicht zufällig und von ungefähr dahingeratenen Bestand. Ein jeder dieser aufgerichteten Körper behauptet sich durch die unveräußerlichen Eigenschaften, die Größe, die Gestalt und vor allem den Ort im Raume, und wirkt so, wie ein Bestandteil des umgebenden Raumes, wie ein Stück der Grenzmark hüben und drüben, die den innern nun ausgesonderten Teil von dem unbestimmten Ganzen da draußen abscheidet, oder von der Weite über unsern Häupten abhebt, der die Grundlage unter unsern Füßen entgegensteht. Wer immer noch schöpferischen Anteil an dem Raumgebilde genommen hat, oder lebendige Erinnerung an solche Tätigkeit seines raumordnenden Willens mitbringt, der empfindet die aufrechten Pfosten ringsum als Zeugen solcher Einsetzung und Abgrenzung, als

seine Abgeordneten, die sozusagen ihren Mann zu stehen haben, und sei es auch nicht mehr wie Krieger auf ihrem Posten, doch als Vertreter des Herrn ausharren, der ihnen den Ort angewiesen und ihnen dazu die wichtigste Eigenschaft seines eigenen Körpers übertragen hat, eben die aufrechte Haltung, die nun jedem Ankömmling haltgebietend entgegenragt. Sie dürfen nicht wanken und nicht weichen, auch wenn der Fremde sich daran stößt oder dagegen angeht. Er wird schon merken als Unsersgleichen, was sie bedeuten und sind.

Vom Menschen und für Menschen ist diese Raumgestaltung, wie alle Kunst überhaupt: sie muß sich also durch sinnliche Mittel herstellen und für sinnliche Aufnahme geltend machen, je nach dem Sinn ihres Wesens. Dies ist für die Betätigung unsrer Tastorgane und für die Träger unsrer eignen Körperschwere natürlich zunächst tastbare Körperlichkeit und nichts andres, d. h. Widerstandsfähigkeit auf dem Grund und Boden, Gegenständlichkeit und Bodenständigkeit gleich uns. Und für unsre Ortsbewegung auf der gemeinsamen Unterlage hin, durch den Raum entlang, erfordern sie, wo wir den Weg schreitend zurücklegen, sichere Bestätigung in unsrer Tastregion, Merkmale für Stoß und Druck, tastsinnliche Eigenschaften zur Behauptung ihres Ortes, ihrer Größe, ihrer Gestalt im Vergleich zu uns. Was mit den natürlichen Werkzeugen unsrer Arbeit, mit den Händen ergriffen und mit unsern Fingern berührt wird, bleibt immer das Grundlegende, sicher Wahrnehmbare der Wirklichkeit um uns her; die Tastwerte liefern immer das Wesentlichste daran, denn sie machen das eigentlich „Konstitutive“ des zuverlässigen Bestandes aus. Das Sichtbare pflegt freilich aus der Ferne zuerst und selbst in der Nähe noch früher zu wirken als das Greifbare, sowie wir in Tageshelle nur die Augen aufschlagen, wo immer wir gerade sind in der Körperwelt. Aber mit dem Augenschein als solchem allein ist es doch nirgends getan, sondern erst mit seiner Bestätigung in der eigenen Körperlichkeit und in seiner Übereinstimmung mit ihrem Hausgesetz. Diese vollzieht sich durch innige Gemeinschaft der Sinnesregionen nur so unmittelbar, daß wir den Austausch kaum irgendwo gewahren, und daß wir dem vordringlichen Auge zu verdanken glauben, was erst Schwere, Gleichgewicht und festgefügter Mechanismus mit Hilfe des eigentlichsten Körpersinnes sicherzustellen vermögen.

Den Sehenden, oder Sehgewohnten leiten seine Augen schon überall; selbst bei seinem Gange, bei der Wahrung des Gleichgewichts, bei der Vorsicht über seine Füße hin walten sie weiterschauend mit; er sieht zu, daß er nicht falle, nicht strauchle, keinen Schaden

nehme an seinem Leibe. Wie verfeinerte Tastorgane geht auch dieses Paar beweglicher Werkzeuge weit hinaus über die Berührung mit unsern Fingerspitzen und Nervenpolstern unter der Haut: sie erkunden die zartesten Unterschiede des Druckes, des Widerstandes und der Festigkeit schon aus einem Abstand, der noch keine Gefahr der Nähe birgt. Aber eben als Paar, wie die Füße und Hände, haben sie die Eigenschaft ihrer Anlage gemein, die wir kontrastierende Symmetrie oder Korresponsion genannt haben, d. h. als Hälften, die einander ergänzen, und erst gemeinsam, sei es gleichzeitig oder abwechselnd, zum Ganzen zusammenwirken. Nur so kommt, im Austausch, im ergänzenden Gegensatz als Hälften, die Einheit zustande, auf die sie gerichtet sind. Ihre Bewegungen müssen also, schon im Vollzug ihrer ursprünglichen Anordnung zu einander, im gewohnten Gebrauch das Gesetz des Rhythmus erfüllen, indem sie Symmetrie und Proportion in Bewegung lösen und dann im Stillstand wieder zusammenfassen. Hier finden die Eindrücke, die sie aufnehmen, ihren Anschluß an die Rhythmik der paarigen Extremitäten, der Arme mit ihren Händen und Fingern zunächst, und so stellt sich der wechselseitige Einfluß her, auf dem das Ineinandergreifen ihres Sicherheitsdienstes schon beruht. Die Raumwahrnehmungen des Gesichtssinnes droben und die des Tastsinnes darunter wurzeln ja in den nämlichen psychophysischen Bedingungen; sie arbeiten einander „in die Hände", wie wir sagen, gleich vertrautesten Bundesgenossen. Auch bei den sonstigen Bewegungen unsres Augenpaares aber stellen sich die charakteristischen Eigenschaften des Rhythmus ein: jeder einzelne Bewegungszug, wie jeder weitere Umschwung, hält eine bestimmte Reihenfolge seiner Momente selbst im Schweifen der Blicke noch inne; denn die natürliche Organisation im Augapfel drinnen, wie der motorischen Apparate draußen, die innere wie die äußere Zusammengehörigkeit bis in die Lage der Augenhöhlen gibt diese Kurven anheim, und die Stellungen und Bewegungen wiederholen sich in den angelegten Bahnen des Wechsels, teils in sukzessivem, teils in simultanem Verfahren.

Unser paariges Sehorgan ist durch die Beweglichkeit seiner Zügel, die Leichtigkeit seiner Drehungen (bis auf die nach oben) und die Empfindlichkeit seiner Nervenleitung ganz außerordentlich bevorzugt, um die Geschwindigkeit unsrer Gehwerkzeuge und die Gelenkigkeit unsrer Arme, Hände, Finger noch weit zu überbieten. Die Vervollkommnung seiner Leistungsfähigkeit, die auch geübteste Tastorgane niederer Regionen bei günstigster Begabung nirgends aufzuweisen haben, führt dann zur Beschleunigung und Verfeinerung der Rhyth-

mik, die hier waltet. Der Abstand von den Gang- und selbst den Tanzbewegungen der Beine bleibt also von vornherein ein beträchtlicher und kommt dem entwickelten „Augengeschöpf“ unter den modernen Menschen wohl unüberbrückbar vor. Vergessen wir auch die unaufhörlich wechselnden Ausweitungen und Verengerungen der Iris nicht, die durch die Schwankungen der Helligkeit und andrer Reize von außen hervorgerufen werden, ebenso aber von den Oszillationen der Kraftfülle und der Erschöpfung im innern Organismus selbst abhängen! — Auf der andern Seite sind jedoch den Gesichtsvorstellungen und dem Ablauf der Sinneseindrücke des zart gebauten Organes selbst wieder im höchsten Vorzug schon ihre Grenzen gesteckt; denn die Lichtempfindung unterscheidet sich durch die lange Nachdauer, in Vergleich vollends mit den Schallempfindungen, sehr eigentümlich. Die chemische Reaktion in der Retina selbst, die wir noch im Auftreten der Nachbilder und ihrer Verwandlungen in Komplementärfarben verfolgen können, trägt gewiß an sich schon dazu bei, die Beschleunigung der Abfolge neuer Eindrücke, über ein gewisses Maß hinaus, zu versagen.

Die lange Nachdauer seiner Empfindungen stellt also den Gesichtssinn unter ganz andre Bedingungen als z. B. das Gehör, das dafür nur eine einzige Dimension des Verlaufes ausbildet, nicht mehrere räumlich auseinanderzuhalten und getrennt zu verfolgen lernt wie unser Sehen. Sie legt auch den rhythmischen Phasen einer Bewegung bescheidenere Grenzen auf, indem sie Gesichtsbildern nur in solcher Zeitfolge einander abzulösen gestattet, daß ihre Entwicklung zu räumlicher Klarheit nicht darunter leidet, und sei es auch nur die Zweizahl der ursprünglichen Ausdehnungen des Augenscheins aus der Ferne. In einer gewissen Langsamkeit bleiben solche Eindrücke mit deutlicher Auffassung der Zeitverhältnisse verbunden, sowohl der einzelnen Bewegungszüge wie des weiteren Umfangs einer Periode. Eben diese Bedingung eines nicht allzuschnellen Wechsels der Erscheinungen ermöglicht den Anschluß an die Tastempfindungen der Finger, Hände, Arme und schließlich an die Ortsveränderung des Betrachters selber mit Hilfe seiner Beine und Füße.

Die Kunstwissenschaft und Ästhetik der bildenden Künste hat sich ja mittlerweile daran gewöhnt, zwei Arten des Sehens auseinander zu halten, die physiologisch freilich durchaus nicht als organische Trennbarkeit in zwei verschiedene Betätigungsweisen unsres Augenpaares aufgefaßt werden dürfen, oder gar psychologisch dahin ausgebeutet werden können, als käme es schließlich auf das willkürliche

Vorhaben des Subjekts an, welcher von beiden es allein und hingebend obliegen wolle. In vielfachem, häufig unserm Willen völlig entzogenem Wechsel löst sich die Einstellung der Augen ab, hier auf das Nähere, zu abtastendem Sehen, dort auf das Fernere, zu ruhigem Schauen. Bald überwiegt die Aufnahme des Zusammenhangs zwischen dem Raum und den Erscheinungen darinnen, bald die Aufnahme der Körperform und Beschaffenheit der Einzeldinge um uns her. Bei festem Standpunkt und einheitlich festgehaltenem Blickpunkt sprechen wir wohl von „rein optischem Verhalten„ gegenüber dem „Fernbild", ohne immer genaue Rechenschaft zu geben, wie lange oder wie kurze Frist nur diese Bevorzugung der Weitschau in Ruhe dauern mag oder überhaupt aufrecht erhalten werden kann. Hier umspannen unsre ganz geöffneten Pupillen das Sehfeld, das ihnen zunächst nur als Fläche gegeben ist, und erst allmählich entfaltet sich unter der Einwirkung der Licht- und Schattenkontraste mit zwingender Dynamik ein Tiefenvollzug, die „räumliche Auffassung" des Bildes, und zwar im Verfolg einer durchgehenden Richtung, die dem gewohnten Vorwärts unsres Ganges, unsrer Tätigkeiten, unsrer sonstigen Auseinandersetzung entspricht. Lassen wir dagegen die Blicke hierhin und dorthin über das Sehfeld schweifen, so kommen wir nicht von der Vorstellung der Parallelebene los und bleiben an die Oberfläche dort gegenüber so lange gebunden, als wir nicht „abschweifen" und auf das erste Beste verfallen, was uns näher liegt. Der Abstand des Sehfeldes von uns mag größer oder kleiner sein, das ändert kaum etwas an der Möglichkeit des Ergehens auf solchen Blickbahnen, das uns nicht zur Ruhe kommen läßt in seiner Geschäftigkeit, — solange wir nur unsern eignen Standpunkt nicht auf den Augenschein anwenden, so daß dieser zum „Raum" werden muß, nach der Folgerichtigkeit der einfachen Übertragung unsres Koordinatensystems auf die Augenweide. Das Schweifen des Blickes aber, das Verfolgen solcher Bogenlinien über die Fläche, auf und ab, erheischt schon die Einstellung des Augenpaares auf einen Fixierpunkt, in dem ihre Richtungen zusammentreffen. Dies konvergierende Sehen ist also auch das abtastende Sehen, das sich auf nähere Gegenstände richtet, sowie der optische Schein uns leibhaftige Körperwelt geworden. Nun nehmen wir das Ding da, sozusagen zwischen die verlängerten Fühlfäden des Ferngetastes, bearbeiten damit die Einzelgestalt, um deren Größe oder Dicke zu erkunden, ihren Ort im Raum vor allem sicher zu bestimmen, nämlich dessen Entfernung von uns, dessen Nähe zu uns selbst. Hier liegt die vollste Verwandtschaft des Sehens mit dem wirklichen Tasten unsrer Fingerspitzen, fast mit dem

Angreifen unsrer Hände, mit denen das Augenpaar jene korrespondierende Anlage teilt, die stets das Halbe nimmt und stets das Ganze sucht. Hier wird in „begreifender" Umschließung der Gegenstand als Körper festgestellt, ja dreidimensional geschaffen, wenn er es nicht war, wie der formlose Klumpen, den wir aus der Tonmasse herausholen und eierförmig aus der Handhabung entlassen. Hier handelt es sich immer, wie bei unserm Tastverfahren sonst und so auch bei der eigenen Ortsveränderung im Raume, um unsre Auseinandersetzung als Körper mit der Körperwelt ringsum.

Mit der Tastregion unsrer Arme, deren Hände mit ihren Fingerspitzen bis gegen die Knie hinab und über den Scheitel hinauf langen, eröffnet sich die Gürtelzone unsres eigenen Leibes und seine bevorzugte Sphäre, soweit eben die unmittelbare Berührung reicht. Das ist der Äquator unsres eigenen Leibes, d. h. das Bereich des Ausgleichs der eigentlichsten Vermittlung zwischen dem Getast und dem Gesicht, die hier auch unzertrennlich zusammenwirken und ineinanderarbeiten. Das obere Paar von Extremitäten, zwischen der Höhenlage der Augen im Kopfe und dem Stand der Beine darunter, dient uns jedoch nicht allein zum bequemsten Aufnehmen der Körper, die für uns „vorhanden" sind, sondern eben deshalb auch zum schaffenden Eingreifen in die Lage, die wir vorfinden, zur Herstellung der Ordnung, die wir vorhaben, und damit zur Gestaltung der umgebenden Raumweite, die sich von solchem unmittelbaren Wirkungskreis der Nachbarschaft zu einem umfassenderen ausbreiten mag. Als Träger und Vollführer jeglichen Gebarens, dient uns dies Gliederpaar jedoch auch als Hauptorgan für unsre Ausdrucksbewegungen, die sich vom Eingriff des Willens schon da unterscheiden lassen, wo aus der Betätigung kein Ding hervorgehen soll.

AUSDRUCKSBEWEGUNG UND HERVORBRINGUNG

Zu diesem Bereich unsrer Körperbewegungen gehört zunächst jede Betätigung, die aus der Wirkenseinheit von Leib und Seele ihren Ursprung nimmt. Denn in jedweder Tätigkeit, welcher Art sie auch sei, steckt zugleich ein sichtbarer und nachfühlbarer Ausdruck des Menschen, der sie anfängt und vollzieht. Ausdrucksbewegung ist beileibe nicht die sogenannte Gebärdensprache allein, ja diese kaum mehr ganz, mit ihrer konventionellen Ausbildung erlernter Zeichen zur Verständigung, sondern vor allen Dingen jede spontane Körperbewegung, -haltung, -stellung und -lage, die auch unwillkürlich und unbewußt einen Inhalt vermittelt, ein seelisches Erleben offenbart. Als solche

mit innerer Notwendigkeit erfolgende Triebhandlung gehört hierher auch die Ausdrucksbewegung, die zur Hervorbringung von Gebilden der Menschenhand gedeiht. Da liegt das Reich der Mitte — der Körperbewegungen, die über Ortsbewegung, wie Gang, Lauf und Tanz hinausleiten, zu höherer Leichtigkeit und höherem Schwung gelangen, — die nicht mehr an den Boden und seinen Gegendruck gegen die haftende Schwere des eigenen Körpers gebunden sind, sondern sich loszulösen vermögen von der Berührung der Dinge zu immer lockrerer Beziehung, indem sie das Greifbare, die Tastwerte, zum Sichtbaren, zu Schauwerten erheben. So reichen sie endlich über die Grenzen des erreichten Umkreises hinaus durch den deutenden Hinweis, in alle Richtungen des Raumes weiter, bis zu voller Freiheit auch von der sichtbaren Gegenwart, und gelangen zu mannigfaltigstem Austausch mit einer Vorstellungswelt, die in Vergangenheit oder Zukunft liegt. Was nun und nirgends leibhaftig vorhanden ist, wird doch heraufbeschworen durch die schöpferische Mimik beweglicher Glieder im Bunde mit dem Mienenspiel im Antlitz, und der Blick der Augen übernimmt es, so Ursprung als Ziel und jegliche Vermittlung auszusprechen.

Auch diese Körperbewegungen, die wir unter dem Namen „Mimik“ zusammenfassen[1]), ergehen sich bald in rhythmischer Folge, sowie der Ausdruck der inneren Regung nicht nur einmal, als elementares Ereignis hervorbricht, sondern noch einmal, oder gar mehrmals nachbebt, hin und wieder schwingt, oder wie ein Nachklang weiter zittert und verhallt. Die Wiederholung des nämlichen Hebelzuges, des angestoßenen Pendelgangs ergibt auch hier mit dem organischen Gefüge und seinem Mechanismus der Glieder den Rhythmus von selbst, der sich weiter bilden mag, — wie ein Klagelaut, ein Jauchzer zum Liede wird, ein stammelndes Gemurmel abgerissener Wörter zum Satz und sinnvoller Rede gedeiht. Die Wiederholung ist ihr eigenstes Lebenselement und lehrt uns sofort ihr natürliches Verhältnis zum Urbild erfassen. Sei es die gerade Streckung dort hinaus, oder die Bogenlinie hier: die ursprüngliche Ausdrucksbewegung gebiert sich mit überraschender Unmittelbarkeit. Sie muß als Neues erst erfaßt, verstanden werden, und wird deshalb als Tatbestand vor allem festgestellt, zur Kenntnis genommen. Die Wiederholung der nämlichen Haltung oder Ge-

1) Die Bedeutung dieses Gebietes für die Erklärung der mittelalterlichen Kunst, besonders der Gotik, habe ich bereits in den Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste I (1896) S. 28 u. II, 55 hervorgehoben. In einem Buch von Worringer 1911 ist dies Erklärungsprinzip ganz unvermittelt und ohne Zusammenhang mit den sonstigen Gesichtspunkten des Verfassers adoptiert worden, als wäre es sein eigen.

bärde, die sich deutlich durch eine Pause von der ersten abhebt, erfolgt freilich ebenso spontan, aber nicht mehr als elementare, auch Hemmnis und Schwierigkeit überwindende Entladung, nicht als zwingend notwendige Tat, sondern frei auf geebneter Bahn, mit dem Nachdruck geklärten Willens oder bewußten Gefühls, fast möchte man sagen: wie schwebend in der Luft, über dem Gewoge der Fluten, hinausgetragen über den Körperzwang, rein als befriedigende Darstellung des seelischen Anliegens. Natürlich treffen diese Vergleiche nur für das äußerste Paar der Gegensätze zu, zwischen denen Übergangstufen der Läuterung liegen mögen. Wird der Rhythmus des ersten Ablaufs vorwiegend durch den Mechanismus bestimmt, so waltet in der Wiederholung derselben Periode, nicht selten in beschleunigtem aber auch gelegentlich in verlangsamtem Tempo, in abgekürzter Treffsicherheit oder verweilendem Durchkosten, der Rhythmus der Empfindung, oder richtiger des Gefühls um seiner selbst willen. Die erneute Ausdrucksbewegung ist kein abgeschwächtes Echo aus der seelischen Ferne, sondern die gesteigerte und abgeklärte Wiedergabe der höheren Instanz, die den Inhalt der ersten aufnimmt und bestätigt. Sie ist das vollgültige Erlebnis, das sich von der Befangenheit des Augenblicks erlöst und als selbständigen Wert behauptet.

Noch deutlicher wird dies Verhältnis, wenn die erste Körperbewegung nicht selbst schon eine Ausdrucksbewegung war, wenigstens nicht eine Gebärde nur um des Ausdrucks willen, sondern eine praktische Betätigung, die eingreifend in die Außenwelt etwas hervorbringt, das nicht mit dem Augenblick vergeht. Dann wird die Wiederholung des ähnlichen Ablaufs, mit den nämlichen Gliedern, die jene ernstlich in Anspruch nahm, aber nicht mehr im wirklichen Zugreifen zu abermaligem Erfolg, nur als das nämliche Gebaren auch nur eine Bestätigung der Tat, aber zugleich eine Anerkennung ihres Ergebnisses bedeuten. Dies ist das Verhältnis zwischen der Aufstellung des Baugliedes und dem mimischen Ausdruck der Genugtuung über den erreichten Bestand. Dort arbeitet das schöpferische Subjekt, hier fühlt das genießende mimetisch nach, — dort Ereignis, hier Erlebnis. Und dies letztere kann sich in immer andern, nur gleich organisierten Menschenkindern wiederholen.

Durch diese Beobachtung kommen wir unmittelbar zu dem Verhältnis des eintretenden Beschauers gegenüber den sinnlichen Wahrzeichen des Raumgebildes, die er vorfindet. Die Auseinandersetzung des empfänglichen Subjekts mit dem Kunstwerk kann sich bei der frischen, noch nicht durch Gewohnheit abgeschwächten Aufnahme bis

zur nachahmenden Körperbewegung steigern: das innerliche Nachschaffen wird wieder zur hervortretenden Ausdrucksbewegung, zur mehr oder minder vollständigen Gestikulation. Und die mimischen Äußerungen sind an den sinnlichen Eindruck gebunden; sie begleiten den Vollzug der Ortsbewegung und erfolgen unwillkürlich in rhythmischer Form.

Treten wir ein in das Innere der altchristlichen Basilika, so schließt sich die Wirkung der ersten Eindrücke, die uns begegnen, unmittelbar an den Vollzug des Ganges mit seinem rhythmischen Verlauf als zweigliedrige Periode, oder als „steigende Dipodie“ des Metrikers, an. Unser Augenpaar empfängt den ersten Eindruck von der nächsten Säule, die durch ihre Helligkeit oder ihren Glanz eben sofort „in die Augen fällt“; — aber gewiß auch schnell durch ihre Größe und Gestalt mitwirkt. Indem wir einherschreiten, unsern aufrechten Körper also in der Tiefenrichtung voran schieben, und ebenso mit dem verfeinerten Tastorgan, das sich auf den Gegenstand richtet, daran entlang gleiten, erhöht sich der Eindruck der vorspringenden Körperrundung und des Stillstandes an seinem Ort uns gegenüber. Es ist ein durchaus „plastischer“ Eindruck, — so bezeichnen wir streng ausschließlich das der Körperbildnerin Plastik als solcher Eigentümliche. Und dieser verbindet sich mit der aufrechten Haltung der Höhenachse, dem Wahrzeichen jeder Körperlichkeit nach unserm Ebenbilde. Diese Anerkennung der Verwandtschaft in der Gestalt spricht sich ja herkömmlich aus, seitdem man das oberste Stück als ihren Kopf anerkennt, und das unterste am Boden als ihren Fuß, gleich gut wie ähnlich oder unähnlich die Einzelbildung des Kapitells oder der Basis diesem Urbild am Menschen sei. Oder im Gegenteil, sollten wir sagen: bei offenkundigem und absichtlich gewähltem, sofort mit anerkanntem Widerspruch des stereometrisch gewollten Baugliedes zu unserm Organismus durchweg. Dieser Unterschied geht ja noch weiter. Wir fühlen uns der freien Bewegung teilhaftig; die Säule bleibt stehen an ihrer Stelle. Sie ist nicht allein am Boden auf ihren Standpunkt gebannt, sondern auch abhängig oben durch das Gebälk, das sie sichtlich mit der folgenden verbindet, mag sie noch so freiwillig und so selbstverständlich zu tragen scheinen, daß keinem einfällt zu fragen, ob sie ihrer Last auch gewachsen sei. Im Zusammenhang steht sie, an Ort und Stelle, also unverrückbar, während wir vorübergehen, — steht in Reih und Glied, wie wir weitersehen.

Doch verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Eindruck von ihr selbst allein! Körperlichkeit und Stillstand im Raume wirken durch

den Augenschein notwendig in die Tastregion unsres eigenen Leibes hinein, als fester Widerstand, während wir selbst, in Vorwärtsbewegung begriffen, der Verschiebung des Schwerpunkts von einer Seite auf die andre gewärtig, innehalten. In die Tastempfindungen unsres Ganges wirft also dieser Eindruck eine Störung, als würde dem rhythmischen Verlauf des Gefühls Einhalt geboten. Geschah es nicht plötzlich, daß es einen Moment stockte? Für gewöhnlich bereiten unsre Augen als Kundschafter unsern Weg und eilen mit ihren Blicken soweit voran, daß wir nicht solche empfindliche Überrumpelung erleiden können; aber auch so kommen Überraschungen durch unerwarteten Anblick nah erscheinender Körper vor, die uns die ursprüngliche Stoßkraft des Eindrucks kennen lehren. — Wenn sie auch nur solange dauert, bis etwa die Schätzung des Abstandes erbracht wird. Schon diese schließt ja die unmittelbare Berührung eines gegen uns anrückenden Kolosses aus: das Vorübergleiten in unsrer Bahn liegt offen. Der Stoß des ersten Eindrucks ist bald überwunden; die Bewegung pendelt weiter.

Bei diesen Angaben, die mit der Plötzlichkeit des ersten Eindrucks rechnen und so von seiner fast schreckhaften Überraschung ausgehen mußten, haben wir nun das Verhalten der Arme noch außer Betracht gelassen. Solange die Beine den Körper tragen, vollziehen sie die Ortsbewegung, indem sie einander ablösen. Immer ist das Spielbein in Verschiebung gegen das Standbein begriffen, und diese Rollen tauschen sich aus im Wechsel des Ganges. Die Arme dagegen hangen von den Schultern herab, zunächst ihrer eigenen Schwere gemäß. Werden sie aber zur Ausführung irgend welcher Arbeit, die der einzelne allein vollbringt, gehoben, so stellt sich ein ähnliches Verhältnis wie dort heraus: in der Arbeitsteilung zwischen beiden. Die eine Seite leistet den Halt, den Druck, die andre den Zug, den Stoß, den Hieb usw. Nur seltener brauchen wir beide Arme gleichwertig und gleichzeitig zu der nämlichen Leistung, z. B. zum Heben, zum Schieben usw., dagegen immer zum Eingreifen in den bildsamen Stoff, wie zum Kneten des Teiges, zur gleichmäßigen Rundung des Erdenkloßes, in der ersten entscheidenden Konstitution des Körpers um eine Vertikalachse. Vergleichen wir mit solcher spontanen Betätigung das Verhalten beider Glieder, wo sie nicht als Werkzeuge in Anspruch genommen werden, also auch nicht auf ein Ziel gerichtet aus ihrer gewohnten Haltung hervortreten. Kehren wir deshalb zurück zu jener ersten Begegnung mit der Säule, sozusagen auf Druck und Stoß. Im Moment des ersten Anblicks fahren

wir wohl zurück, wenigstens bis zum Widerhalt des Standbeines in den Hüften, und hemmen den Schwung des nachgezogenen andern. Deutliche Reflexbewegung zeigt sich dabei in der Mittelregion der Arme, zumal wenn sie unbeschäftigt, keinen Stützpunkt finden, wie etwa auf einem Stabe, sondern leise pendelnd die Ortsbewegung begleiteten. Das ist zugleich unwillkürliche Ausdrucksbewegung, symptomatische Reaktion auf die Stärke des Eindrucks. Wenn beide frei sind, erfolgt sie auch paarig zugleich; wenn dies nicht der Fall ist, erst nacheinander d. h. der lose schwebende zunächst und sofort, bis in die Hand hinein, die gar in die Luft greifen mag, — der irgendwo gestützte, gehemmte, ja festgelegte wenigstens in einem plötzlichen Ruck und nachträglicher Lösung zum Freiwerden. Die Ausdrucksbewegungen unsrer paarigen Glieder vollziehen sich also entweder im Nacheinander oder im Zugleich, und dies letztere bedeutet meist eine Steigerung, weil es das Ursprünglichere, dem elementaren Ausbruch Entsprechende war: der Reflex ist zuerst doppelseitig. Nur die allmählich ausgebildete Bevorzugung der rechten Körperhälfte gewährt auch dieser die Priorität und erhält ihr den Vorrang der Bedeutsamkeit, während die linke Seite zunächst, als die schwächere beim Kulturmenschen, zurückbleibt, minder ausgreifend nachfolgt, oder endlich gar in allen nebensächlichen Angelegenheiten alleinige Trägerin des Ausdrucks bleibt, zumal da, wo die Rechte sich für den Ernstfall eingreifende Betätigung vorbehält. Der Kriegsheld stürmt mit der Rechten voran; aber auch der Befehlshaber weist mit ihr vorwärts, weit hinaus über die Massen, sei es mit oder ohne die verstärkende Verlängerung durch den Komandostab. Nur der Gott winkt schon mit der Linken wirksam genug. Der Herr der Situation bewahrt seine vornehme Überlegenheit, indem er den Sinn seiner Worte nur mit der linken Hand begleitet, die Rechte irgendwo ruhen läßt. Wer dagegen die Rechte schon am Schwertgriff bereit hält, oder nur auf den Stab stützt, gestikuliert zunächst nur mit der Linken allein, ganz selbstverständlicher Weise. In der Steigerung des Affekts aber gehen beide Arme hoch, wohl gar mit der Waffe in die Luft. Das ergibt also einen wesentlichen Unterschied auch für die Rhythmik des Gebarens mit unsern Armen, im Vergleich mit dem regelmäßigen Wechsel der beiden Glieder im Gange, und damit eine größere Mannigfaltigkeit der Abstufungen ihrer Werte. Immer jedoch bleiben auch die Arme ein zusammengehöriges Paar und bis zum gewissen Grade die beiden einander ergänzenden Hälften der ursprünglichen Doppeleinheit. Deutlicher noch ergibt sich der Unterschied der beiden Seiten;

der schwächere Taktteil kommt von der Linken, der stärkere von der Rechten, zunächst und gewöhnlich bereitet die eine vor, was die andre durchführt, also wieder in „aufsteigender Dipodie“ nach metrischer Bezeichnung. Aber leichter uud auffälliger vollzieht sich hier auch der Umschwung, weil ausgreifender und unbehinderter als bei den untern Extremitäten. Vordringlich bleiben auch die absteigenden Metren, wie Trochäen und Daktylen, in mimischer Sprache und aktiver Äußerung. Beide Hälften gehören zu dem rhythmischen Ganzen, das wieder als Glied eines größeren sich einordnen mag, im Wechsel sukzessiver und simultaner Betätigung. Und wie schon dieses zugleich eine Steigerung bedeutet, erkennen wir einen höheren Grad immer da, wo die Aufeinanderfolge des Paares als natürlich gegebene Ergänzung zweier Hälften ausgesetzt, wiederholt unterbrochen, und im Drang des Affektes zeitweilig gestört wird, oder absichtlich aufgehoben erscheint, um stärkere Wirkung zu erreichen. Da liegen die Vorbilder invertierter Wortstellung und künstlicher Umschaltung zusammengehöriger Satzglieder bereits in den Ausdrucksbewegungen und der Gebärdensprache gegeben; sie liegen hier in der Mittelregion der Tastsphäre zu grunde, wie schließlich im Gange des Menschen selbst. Immer geht die gleichzeitige Doppelbewegung der Arme aus dem ganzen Körper als Einheit hervor und bezeugt auch den Einsatz dieses Ganzen. Beide zugleich in der Höhe bedeuten den letzten Vollwert, wie den ursprünglichen: hier den elementaren Reflex, dort die höchste bewußte Intensität oder die Rückkehr des gedankenreichsten Affektes zu der Unklarheit haltloser Leidenschaft. Noch als reinster Ausdruck betrifft diese Gebärde das letzte Anliegen der ganzen Seele.

Dagegen waltet in dem gesonderten Auftreten des einzelnen Gliedes, in der sauber und deutlich durchgeführten Aufhebung des natürlichen Zusammenhangs paariger Gliedmaßen, die nüchterne Beziehung zu den Dingen, die praktische und verstandesmäßige Denkweise vor. Wie im Nehmen, so im Geben ein Hinüber und Herüber, in mannigfaltigem Wechsel auch hier, doch immer nur relativer Werte, in sachlicher Unterscheidung und Abwägung unter einander, weder Aufnahme noch Hingabe des Selbst als Eins.

HEBUNG UND SENKUNG IN DER OBEREN TASTREGION

Wenden wir uns darnach der mimischen Auseinandersetzung mit den Körpern im Raum wieder zu, und fragen, welche Ausdrucksbewegungen den Gang durch die Säulenhalle der Basilika begleiten mögen, so wird die Antwort schon zurückleiten zu der Gestaltung selbst. Denn

der andächtige Besucher mäßigt seine Schritte nicht allein, sondern ebenso sein Gebaren. Doch wird es unter eifrigem Schauen immer zu gedämpfter Mitwirkung auch mimetischen Nacherlebens kommen. Und damit ist schon die Verbindung mit dem schöpferischen Vorgang selber gegeben. Im Vergleich zur Rhythmik der untern Extremitäten ergibt sich die freiere Verwertung der oberen bei ganz natürlichem und selbstverständlichem Anschluß an die Grundbewegungen selbst. Bereicherung und Verfeinerung der Möglichkeiten haben wir schon als Vorzüge der mittleren Tastsphäre gefunden. Bleibt der Gang selbst im allgemeinen auf den Takt und seine einfache Reproduktion beschränkt, so kann sich nur in Beschleunigung oder Verlangsamung ihres Tempos der Wechsel auch durchgehender Stimmung offenbaren. Um die Gürtelzone des eigenen Körpers spielen mannigfaltige Unterschiede zwischen dem Verharren in der Mittellage, dem Herabsinken darunter und den Hebungen über diese Grenze hinaus, bis zu den stärksten Akzenten des Emporreichens über die Schulterhöhe oder gar den Scheitel des eigenen Kopfes. In der Gebärdensprache der Arme und Hände vollzieht sich schon der Umschwung zwischen Oben und Unten und damit in dem Sinn unsrer Bezeichnungen der beiden rhythmischen Grundwerte gegenüber dem Gange. Beim Fuße war Thesis in der ursprünglichen Bedeutung gleich Senkung, die Abwärtsrichtung gemeint, das Niedersetzen des Fußes auf den Boden; dagegen die Abwicklung der Sohle, dem Zug nach aufwärts entsprechend, die Arsis in ihrem anfänglichen Gebrauch, also Hebung freilich, aber der schwächere Taktteil, der Nachklapp oder der Vorschlag. Beim Arm kann die Abwärtsbewegung auch noch den Nachdruck, der Schwere gemäß, und damit die Wucht des Willens bekunden; aber diese Kraft vermag sich dann ebenso nach aufwärts zu richten, mit Überwindung der Last des Gliedes selber; ja sie steigert sich mit Anstrengung zum Höchsten, unter Aufwand fühlbarer Energie, und nicht ohne ermatteten Rückschlag bei irgendwie längerer Dauer solcher emporstrebenden Haltung. Nun heißt aber Hebung das Gegenteil der Schritthebung unsrer Füße, es hat den andern Sinn gewonnen, der heute fast ausschließlich noch damit verbunden wird, gleich Hebung der Stimme, somit Tonstärke. Sinkt jedoch die erhobene Haltung des Armes herab, der Schwere wieder gehorchend, so bedeutet die Bewegung auch mimisch eine Senkung in dem neuen Sinne, d. h. ein Wellental gegenüber der Höhe, das Gegenteil der Steigerung, ein Versagen der Kraft, einen Verzicht des Willens, oder gar einen Wettersturz überhaupt. Die Grenze, nach der wir diese Werte bemessen, liegt also am Äqua-

tor unsres aufrechten Körpers oder — wenn man genauer auch die physiologischen Grundlagen dieses Verhaltens bezeichnen will, in der Region der Bauchmuskeln oder der untern Zone des Atemtraktus, wo das Zwerchfell sich senkt und hebt. Gerade hier begegnen wir ja dem nämlichen Widerstreit der Richtungen: Zwerchfellsenkung, Einatmung, Brusthebung; Zwerchfellhebung, Ausatmung, Brustsenkung = Spannung und Lösung zwischen den Rippen des Thorax. Um die Mitte legen sich also die Wendekreise der Richtungswerte; dort ist auch der Schauplatz für den Bedeutungswechsel von Hebung und Senkung, Thesis und Arsis. Mit dem Übergang ins Reich der Ohren erst vollzieht sich der Sieg der neuen Bedeutung vollständig: Stimmhöhe, Tonhöhe usw. Wir jedoch hätten allein zu fragen, wie sich unsre Augen entscheiden, mit denen wir uns im Raum orientieren.

Die paarigen Organe, die Augäpfel, heben sich und senken sich, wie die Arme. Ihre natürliche und bequemere Lage ist leise geneigt, ihre Erhebung über ein gewohntes Mittelmaß des ruhigen Schauens in die Weite wird dadurch zunehmend unbequem, zuletzt nicht ohne Anstrengung vollziehbar. Sie wird eben deshalb bald aufgegeben oder überhaupt vermieden. Eben deshalb steigert sich die Einschätzung jedes Aufstiegs der Augenbewegung über das tatsächliche Größenmaß hinaus, und die Befriedigung des Energiegefühls bekommt fast ethischen Wert. Die ausdrückliche Richtung der Augen nach oben ist und bedeutet Ausnahmezustand, Aufhebung alles Unten, Aufschwung nach oben, zur höheren Region über uns. Andrerseits ist ein Herabhängen der Augen gleich den Armen fast völlig ausgeschlossen; durch die wagrechte Einbettung in die Höhlen wird die Gleichgewichtslage als ihre Grundlage bestimmt. Die symmetrischen Breiten nehmen wir als durchgehende Grenzlinie bei unserm Urteil über Hebung und Senkung der Blicke unsres Nebenmenschen an, ohne uns weiter um die Lage ihres Horizontes draußen zu bekümmern. Für unsern Zweck kommt es jedoch nicht auf die Physiognomie des andern oder gar die Augensprache des dritten an, sondern auf das Verhalten des normalen Subjektes, in das auch wir eingehen mögen, und deshalb vielmehr auf unsre eigne Selbstbeobachtung von innen her. Wie benimmt sich denn unser paariges Sehorgan gegenüber den Baugliedern des Innenraums? Wie überträgt sich der optische Befund aus der Gesichtsvorstellung weiter in unsre Tastregion, in das eigne Körpergefühl, und verbindet sich so mit der Ortsbewegung durch den Raum und mit dem Rhythmus ihres Verlaufes?

3. ALTCHRISTLICHE BASILIKA

SÄULENPAAR UND ZWISCHENRAUM

Wir verließen die Säule in dem Augenblick, wo wir den Zusammenhang mit dem Gebälk und ihre Abhängigkeit von ihm, gleich einer zweiten, gewahr wurden; wir sahen sie beide in Reih und Glied dastehen unter der durchgehenden Horizontale des Architravs, dessen helle Stirnseite, breit gelagert, die Verbindung herstellt und als Abschluß nach oben so bestimmend herabwirkt, daß ein solcher Ausschnitt schon als fest begrenztes System anerkannt wird. Um es gleichmäßig nach beiden Seiten abzuwägen, richtet sich unser Blick auf die Mitte zwischen den Säulen und erfaßt so, die einschließenden Körperformen übergleitend, die Raumform des Intervalls. Mit aller Bestimmtheit muß hier darauf bestanden werden, daß die Rechnung mit den Körperformen solcher Säulenordnung allein nicht ausreicht, sondern vielmehr einen bedeutsamen Bestandteil des Ganzen veruntreut. Das ist eben der Gegensatz zu diesen körperlichen Grenzen, den wir deutsch viel bezeichnender „Zwischenraum“ oder doch „Zwischenweite“ nennen. Die Architektur als Raumgestalterin käme nicht zu ihrem Recht gegenüber Tektonik oder Plastik, die sich mit den Baugliedern befassen, wenn die Räumlichkeit des Abstandes nicht anerkannt würde. Auch in einem engen Ausschnitt, wie er in antiken Tempeln innegehalten wird, bleibt das Wesen der Interkolumnien als Vermittlungsraum zwischen benachbarten Räumen nicht zweifelhaft. Und dieser Charakter gewinnt an überwiegender Selbständigkeit durch die später, auch in Rom bevorzugte Weite des Abstandes. In der altchristlichen Basilika wird der Raumteil vollends zur Hauptsache, je fühlbarer der Innenraum als solcher den entscheidenden Inhalt der Schöpfung ausmacht, dem alle Mittel sich unterordnen. Den stärksten Beweis für unsre Auffassung liefert aber das Erlebnis des Betrachters selber an Ort und Stelle. Angesichts einer solchen nach unten wie nach oben horizontal begrenzten Mitte zwischen zwei Säulen merken wir bald, daß sie nicht allein eine negative Instanz ausmacht, wie eine reizfreie Pause zur Sonderung positiver Faktoren. In solcher hellen Fassung auf beiden Seiten verfolgen wir, wie gesagt, noch das abtastende Sehen unsres Augenpaares, das auf Körpernähe eingestellt war; schon dies Entlangfahren mit konvergierenden Achsen bleibt nicht ohne Einfluß auf die Ausfüllung der Lücke zwischen den Reizkomplexen. In der Erwartung der Körper-

lichkeit liegt schon ein positiver Wert, der den Kontrast der neuen Erfahrung vorbereitet; sie enttäuscht und bleibt dem angeregten Sinnesorgan sozusagen die Fortdauer oder Bestätigung des bisherigen Reizes schuldig. Der vermißte Anhalt wird zum Anlaß einer andern Anpassung der Augenachsen: sie weichen, da sie keinen Widerstand treffen, auseinander, nach der Parallelstellung zu, und dringen so vorwärtsschauend in die Tiefe, soweit sie sich öffnen mag. In engen Interkolumnien bleibt es etwa gleich der Einsenkung des Reliefgrundes zwischen stark gerundeten Körpern; bei größerer Zwischenweite wird es zum vollwertigen Äquivalent der Körperdicke, des Säulendurchmessers, der so auch die Tiefe der fehlenden Schicht dazwischen bestimmt. Liegt aber keine geschlossene Wand unmittelbar hinter den Säulen, sondern wie hier ein Seitenschiff, also ein Nebenraum bis zur Umfassungsmauer des Langhauses, so hängt der Grad der Schattentiefe von der relativen Helligkeit durch Fenster, oder durch Reflexlicht vom Fußboden, ab; aber ein Zwischenraum wird jedenfalls auf Grund unsres optischen Eindrucks vollzogen, und dies geschieht mit dem Gefühl der Ausweitung, gerade auch im Gegensatz gegen die Körpernähe der Säulenstämme daneben. Wer noch daran zweifeln sollte, mag Goethes Antwort beherzigen: „wenn einer die Bewegung leugnet, so geh' ihm an der Nas' vorbei," — er mag selbst hindurch schreiten. Seine Ortsbewegung hat ebenso viel mitzureden, wie sein Gesichtssinn, und nebenher werden die Tastorgane seiner Arme bestätigen, daß hier keine reizfreie Strecke liegt, sondern eine künstlerisch geformte Raumgröße. Raum aber muß jeder Teil des Raumgebildes auch sein; denn das Ganze, das gewollt ward, ist vor den Teilen da; die körperlichen Faktoren können es nur innerlich gliedern und äußerlich umschließen, dürfen aber nicht den Zusammenhang des Raumvolumens aufheben oder seine Einheit mit heterogenen Instanzen durchsetzen oder mit indifferenten Unterbrechungen zerstückeln. Wer einen solchen Innenraum zu beschreiben glaubt, wenn er die Zahl seiner Säulen angibt, der irrt sich: er registriert nur den Bestand der Einzelkörper; das ist eine Vorarbeit, keine Auskunft über die Raumgestalt. Die Zwischenräume zwischen den Säulenstämmen sind die entscheidenden Raumteile, die notwendigen Verbindungen seiner drei Schiffe als Hauptteile der ganzen Raumkomposition. Wir nennen das Interkolumnium also am besten Schaltraum.[1])

1) Ganz in dem selben Sinne brauchen wir ja Schalttag für einen eingeschalteten Tag im Jahre, und nennen dieses eingeschaltete Jahr mit seiner Verlängerung in der Reihe der übrigen ein Schaltjahr.

Gerade in diesem Sinne geht auch die altchristliche Entwicklung weiter, indem sie bald statt des geraden Gebälkes den Rundbogen über den Säulen bevorzugt. Schon im Einzelfall bedeutet diese Wahl einen Schritt vorwärts in der Raumöffnung, zugunsten des Zusammenhangs zwischen den Raumschichten diesseits und jenseits, d. h. solange wir die frontale Aufstellung vor dem System innehalten, die wir eingenommen hatten, um das Wesen der Zwischenweit eals Schaltraum zu bestimmen. Aber auch der Aufbau der körperlichen Bestandteile, aus zwei Säulen und einem Bogen darüber, ist wesentlich andern Charakters als dasselbe Paar mit geradem Gebälk. Steigt unser abtastender Blick mit dem einen Stamm zum Kopfstück empor, so muß er die Aufnahme so fortsetzen, wie sie damit im Zuge befindlich ist und weiter geleitet wird durch die vorliegende Form, d. h. eben nicht in wagrechte Lage übergehen, wie beim Architrav, sondern im Aufschwung der Archivolte, vom Ursprung des Bogens an, dem Umschwung dieser Bewegungslinie folgen. Hier emporsteigend zu einer Kurve abgelenkt, vollzieht er sie ohne Aufenthalt in der Mitte, wo diese nicht ausdrücklich unterbrechend hervorgehoben ist, und senkt sich drüben bis auf den Stützpunkt nieder, wo Deckplatte und Kapitell die Unterlage herstellen und der andre Stamm im Abstieg des Blickes als aufsteigender Träger bestätigt wird. Durch den Rundbogen, den wir so anstandslos als Einheit vollziehen, und ebenso auch rückläufig wieder als solche anerkennen mögen, kommt ein neues Prinzip in das ganze System. Das Paar der Säulen steht in Unterordnung unter dem Architrav, aber das Gebälk bleibt in Ruhelage, eine Last durch seine Schwere, aber an sich neutral. Der Bogen dagegen ist eine Bewegungsform, hebt die Schwere selber in sich auf durch den eigenen Umschwung bis zur Höhe, erscheint also aktiv, und überragt die beiden Stützen in der Mittelweite mit seinem Scheitel: er wirft sich zur Dominante der Verbindung auf, selbst ohne beträchtliche Steigerung und Spannung zwischen dem Paare der aufrechten Körper. Zu dem Gestaltungsprinzip der Reihung zweier gleichwertiger Elemente trat nicht allein das der Symmetrie, durch die Festhaltung der Mittellinie für die Diremption nach beiden Seiten, sondern auch das andere Gestaltungsprinzip, die Proportionalität, das Verhältnis der Höhenwerte, — die Subordination der unter sich koordinierten Glieder unter ein höheres Mittelglied darüber. Dies Bindeglied ist aber kein passives, wie ein Bindestrich, sondern wie gesagt ein aktives, aus eigener Kraft umschwingendes und zusammenfassendes, also dynamisch lebendigeres Glied. Es jocht nicht nur das Paar an-

einander, sondern nimmt es mit sich hinauf in steigendem Zuge bis an die eigene Scheitelhöhe, vereinigt also den Aufstieg der Geraden in der Kurve, in der sich die abgebogenen Richtungslinien beider ausgleichen, und deshalb auch austauschen mögen, hinüber und herüber bis auf ihren Standort im Boden. Was so vor uns steht, ist eine Gruppe von Körpern, also durchaus plastischen Charakters, durch den Bewegungszug des Bindegliedes, der Dominante, zu eigentümlicher Lebendigkeit des Ausdrucks gesteigert.

SÄULENREIHE

Nun aber steht ein solches System zweier Säulen mit ihrem Rundbogen darüber nicht als Einzelgruppe da, wie wir es zunächst für sich herausgehoben haben, sondern in der altchristlichen Basilika begegnet es nur eingereiht in weiterer Koordination. An den einen Bogen schließt sich in gleicher Höhe, vom letztbetrachteten Kapitell zum folgenden, ein zweiter an und zwingt auch unsern Blick weiter zu schwingen, d. h. die Festhaltung des soeben eingenommenen Standpunktes für Symmetrie und Proportion aufzugeben und mit der fortlaufenden Reihung weiter entlang zu schweifen. Unser eigener Gang von Schritt zu Schritt kommt wieder voll zu seinem Rechte, und an den Rhythmus dieser Grundbewegung schließt sich der aufsteigende Rhythmus der Gruppenschau an, den Aufbau der Körper nach Maßgabe des Bogenschwunges auflösend in den Rhythmus des wechselnden Vollzuges, dem sich auch der feste Bestand des Gleichmaßes und der Verhältnismaße einfügen muß in ruckweise vorwärtsdringendem Gewoge. Die Dreifaltigkeit der Bauglieder, die sich als abgeschlossen behaupten mochte, geht wieder in den Zusammenhang der nachfolgenden Gruppenreihung auf. Schon die nächste Wiederholung des Ganzen, die sogleich im Hinzutritt der dritten Säule sich vollendet, überzeugt wohl genügend, daß wir es hier mit einer Augenbewegung zu tun haben, die sozusagen mit unsrer Ortsveränderung Hand in Hand arbeitet und diese als die entscheidende Instanz anerkennt. Beide Bewegungen des Menschen verwandeln den Bestand der tektonischen Körper in eine rhythmische Reihe mit stärkeren Zusammenfassungen der Paare zur Einheit, als es bei geradem Gebälk gespürt wird. Die Hegemonie der sukzessiven Auffassung hebt aber die simultane, bei jeder folgenden Gruppe leichter als das vorige Mal, auf. Und so kommt es um so weniger zu einem merkbaren Stillstand, je mehr unsre weiter ausschweifenden Blickbahnen auch die perspektivische Flucht der Säulen schon mit berühren und daraus die An-

Rom, S. Sabina

weisung auf die bevorstehende Folge der Eindrücke beim übrigen Verlauf entnehmen. In solcher entlanggleitenden Aufnahme erscheinen die Stämme, die wir als Nahkörper ermessen hatten, in völlig abweichender Verkürzung der Höhenmaße, die Fußpunkte gehoben, die Kopfstücke gesenkt, die trennenden Schattenstreifen dazwischen immer schmäler wie die Stützen selbst. Und die Bogenform, darüber in seltsamer Verschiebung, scheint sich sprunghaft zu beschleunigen; verzerrte Kurven überstürzen sich in immer größerer Eile. Das nimmt dem Anblick völlig die Übereinstimmung mit dem vorhandenen Bestand in der Nähe, läßt solcher Vorausnahme mit dem Sehorgan nur relativen Wert und drängt zu dem Anspruch, die summarische Überschau nach dem maßgebenden Rhythmus unsres Ganges zu durchmessen. Erst dann werden wir die Antizipation der optischen Kundschafter als Wirklichkeit des umgebenden Raumes anerkennen, d. h. nachdem wir sie des verzerrenden Augenscheins entkleidet und auf ihren bleibenden Bestand nach dem Zeugnis der Tastregion zurückgeführt haben!

Doch, enteilen wir noch nicht mit dem perspektivischen Ausblick aus dem Stand der näheren Konstellation, sondern vergleichen auch hier die Dipodie unsres Ganges mit der neben uns aufgereihten Stellung von drei Säulen nebst ihren Bogenverbindungen darüber. Nehmen wir den Doppelschritt als Einheit an im rhythmischen Vollzug unsrer Ortsbewegung, so wird sie mit der Rückkehr des erstauftretenden Fußes zu seiner ursprünglichen Anfangsstellung am dritten Punkt der Reihe beschlossen. Halten wir diese anerkannte Periode, ohne sie noch wirklich abzuschreiten, einmal mit der Reihe der genannten Bauglieder zusammen, so ergibt sich in diesem formalen Bestande die schlagende Analogie: drei Stützen und ein Paar von Schwungverbindungen darüberhin. Ist die Doppelgruppe nicht auch sonst verwandt, wenn wir sie rhythmisch auflösen in der durchgehenden Richtung, in der wir entlang sehen? Setzen wir für die erste Säule das rechte Bein, das in der letzten wieder an seinem Teil zurückkehrt zum Tritt derselben Seite, so bleibt die mittlere für das linke Bein. Damit geraten wir schon in Widerspruch zu dem plastischen Bestand des paarigen Systems, solange wir dieses eben als Doppelgruppe an der Hand der Mittelsäule festzuhalten versuchen. Fassen wir das Bogenpaar zum simultanen Aufbau auf beiden Seiten dieses Körpers als Dominante zusammen, so ist eben diese Säule die Trägerin der Vertikalachse, an der wir die Hälften der Einheit abwägen; hier fordern wir die Proportion in der Höhe, wenn sie sich dauernd be-

währen soll. Aber, das wäre einseitige plastische Auslegung der Bauglieder nach den Absichten der Körperbildnerin. Schon die Nichterfüllung des Anspruchs der Proportionalität lehrt, daß die Tektonik, die hier waltet, etwas anderes will: sie ordnet alle drei Säulen gleich in eine Reihe, und ordnet die beiden Bogen darüber ebenso nebeneinander, ohne eine Subordination dieses Paares zusammenfassender Glieder unter eine höhere Instanz hinzuzufügen. Sie will also das Prinzip der fortlaufenden Reihe durchhalten, für die Einordnung in den weiteren Zusammenhang der Architektur. Und deshalb sind wir im Recht mit unserm Versuch des Vollzuges von links nach rechts oder umgekehrt. Wäre die Mittelsäule durch abweichende Form, reicheren Schmuck u. dgl. ausgezeichnet, so könnte daraus der Anspruch auf Erhöhung ihrer Rolle gegenüber den äußeren Trabanten entnommen werden und fände, wie angedeutet, durch irgendeine Überhöhung über ihrem Kapitell zwischen den gleichen Rundbogen, stillstandgebietende Bestätigung solcher Anwartschaft. Aber solange diese Unterscheidungsmittel nicht eintreten, kommt der Mittelsäule nur die eigentümliche Aufgabe des Bindegliedes zwischen den Paaren zu, die wir soeben mit dem Vergleich des linken Beines im Doppelschritt des Passus nahe legen. Sie gehört sowohl zur ersten, wie zur zweiten Hälfte, wird also beim Übergang vom ersten zum zweiten Schritt in doppelter Weise beteiligt und demnach auch zwiefach bewertet. Sie entspricht der Thesis des linken Fußes, dessen Niedersetzen den ersten Teil vollendet; sie entspricht aber auch der Hebung dieses linken Fußes, dessen Schwung im Abstoß vom Boden die Verlegung des Schwerpunktes auf die rechte Seite zurück bewirkt, damit dies Bein im Tritt des Fußes den zweiten Teil der Periode vollende. Aus diesem Vergleich ergibt sich, — ganz abgesehen von der möglichen Korresponsion der Abstände mit je einer Schrittweite, die wir nicht in Betracht ziehen, weil der feste Bestand auf dem Boden uns gegenüber gerade die wichtigste Tatsache der Objektivierung bleibt mitsamt ihrem Gegensatz lebendiger Beweglichkeit des Subjektes — jedenfalls ein gewichtiger Grund für die Wahl des Passus als rhythmischer Einheit, anstatt der modernen Bevorzugung des Einzelschrittes als vermeintlich selbstständiges Bewegungsmaß. Würden wir die Hälfte des Passus als abgeschlossenes Ganzes anerkennen, so müßten als ihr Gegenbild auch zwei Säulen dicht nebeneinander aufgestellt werden, um die soeben aufgewiesene Doppelfunktion der Mittlerin als Ende des einen und Anfang des folgenden Schrittes zu sondern und beide Einheiten zu isolieren. Dies geschieht aber nicht in der

Tektonik der Säulenhalle, die wir Basilika nennen und die wir gerade als Übergang von dem antiken Erbe zur christlichen Architektur im weiteren Mittelalter so eingehender Analyse unterziehen.

Unser genauer Vergleich mit dem Gange des Menschen ergibt noch Eins: daß die einseitige Beurteilung des formalen Bestandes mit ihrer lediglich plastischen Bewertung der Einzelglieder überall in die Brüche geht, während die Raumwerte dazwischen eigentlich entscheiden. Die Reihe der Intervalle, die durch die Rahmenform eines Bogens über Säulen nur versinnlicht werden, ist das Maßgebende. Die Schalträume zählen, nicht die Säulen, und sie müssen mit den Schritten des entlangschreitenden Betrachters rhythmisch erfüllt werden. Das ist auch entscheidend für die Anwendung wirklicher Schrittmaße zur Eingliederung tektonischer Ordnungen in unsern Bewegungsraum. Die Mitwirkung der optischen Region und des mimischen Ausdrucks unserer mittleren Tastorgane bei der Ausgestaltung der objektiven Sinneseindrücke solcher Art sollte schon an sich vor allzu roher Übertragung aus der Sphäre eines einzelnen, wenn auch des grundlegenden Faktors, wie unsre Ortsbewegung es ist und bleibt, bewahren. Die Säulenreihe steht still und bewegt sich nicht. Aber die Bogenverbindung zwischen ihnen mag den Schein des Umschwungs erwecken.

Das Vorrecht der Interkolumnien als Raumschichten zwischen dem Hauptraum und den Nebenschiffen der Basilika wird sich auch bewähren, wenn wir noch einen Augenblick jene Möglichkeit des Stillstands vor der paarigen Gruppe dreier Stützen unter zwei Bögen erwägen, um sie zu einem Beispiel anderer Ausgestaltung solcher Reihe zu begleiten, zu der die geschichtliche Entwicklung eben damals hinführt. Schon durch Herstellungsarbeiten bei baufälligem Zustande kommen als Ersatz für Säulen oder zur Verstärkung ihrer Haltbarkeit Pfeiler in die Reihe hinein, zunächst wie es der Zufall ergab. Damit aber drängt sich der Unterschied in der körperlichen Wirkung zwischen dem runden Säulenstamm und dem eckigen des Pfeilers notwendig, wie dem Auge so dem Bewußtsein auf. Der Mangel des plastisch ausgebildeten Kapitells und der Basis, die Schwerfälligkeit des ganzen Mauerstücks gegenüber der höheren Kunstform konnten den Pfeiler nicht empfehlen, wo noch die plastische Tradition der Antike lebendig war; aber wo die strenge Schulung ausließ, ergab sich gerade die Anregung zu dem willkommenen Motiv des „Stützenwechsels", mit dem doch spätrömischer Gewölbebau stets schon, wenn auch im Einzelkontrast gewirtschaftet hatte.

Wird nun eine Säule von zwei Pfeilern eingefaßt, die an plastischer Selbständigkeit ermangeln lassen soviel sie an Standfestigkeit gewinnen, vor allem aber durch ihre Wandflächigkeit die Festlegung der beiden Grenzen bewirken, so ist zweifellos wieder eine dreigliedrige Gruppe von Stützen im Entstehen begriffen, die durch das Paar verbindender Bögen jedoch nicht zur Einheit zusammengeschlossen wird. Nur die Stockung des durchgehenden Zuges angesichts der Pfeilerstirn hüben und drüben bewirkt die Anwandlung zum Stillstand, dem gerade die Mitte widerspricht, während sie doch zugleich aufwärts leitet und über die paarige Reihung der Arkaden zu symmetrischer Abwägung um die Mitte drängt. Zweifellos erfordert die Aufnahme einer solchen, der invertierten Wortstellung verwandten, Korresponsion der räumlichen und körperlichen Bestandteile längeren Zeitaufwand als die fortlaufende Reihe der Säulen in der altchristlichen Basilika, und diese ist bezeichnender Weise, solange sie in ihrer Reinheit erhalten bleibt, nie dazu übergegangen.[1]) Auch der einfache Stützenwechsel, in alternierender Reihe der Säulen und Pfeiler, wird nicht aufgenommen, soviel wir nachzuweisen vermögen. In der regelmäßigen Reihe gleichgebildeter Glieder bewahrt sich also die Analogie mit dem menschlichen Gange durchaus. Jede einzelne Säule dient zugleich als Abschluß des einen Schrittes und als Anfang des folgenden, gleichwie unsre Beine im pendelnden Vollzug, sowie die Fortbewegung einmal begonnen hat. Die ganze Reihe, die wir bisher verfolgen, ergibt eine Verkettung der dazwischen eingefaßten Raumwerte und beweist so aufs neue, daß es sich um diese Zwischenweiten als Schalträume handelt, deren Bogenschwung erst recht den lebendigen Zug der Richtung entlang versinnlicht, und daß ihretwillen allein auch die Fassung da ist, wie anderseits für die Belebung des Gesamtraumes mit den Mitteln menschlicher Rhythmik. Gehen wir endlich noch einen Schritt weiter in den Versuchen zur Zusammenfassung mehrerer Bestandteile innerhalb der Reihe, so kämen wir zu drei Arkaden auf vier Stützen. Wer sich einen Augenblick vor der mittleren verweilend aufstellt, merkt sofort: hier ist die Raumöffnung der entscheidende Wert; in dem Schaltraum unter dem Mittelbogen suchen wir die Dominante und erwarten von ihr die Kraft, die beiden Trabanten an sich zu ziehen und festzuhalten. Die dreiteilige Arkade wird uns zum Triptychon, auch bei völliger Gleichheit ihrer Größe,

1) Die Einstellung regelmäßig wiederkehrender Pfeiler mit Gurtbogen zum gegenüberstehenden kommt bekanntlich in S. Prassede zu Rom vor, gehört jedoch einer späteren Herstellung an.

Rom, S. Sabina

ohne jede Hervorhebung durch Höhe des Bogens oder Weite des Abstands seiner Säulen. Aber dies Verfahren ist subjektiv, nichts als ein Postulat, das die simultane Auffassung als Dreifaltigkeit zeitweilig auf die objektiv vorhandene Reihe überträgt, die nur sukzessiven Fortgang verlangt und befriedigt. Blicken wir doch durch jeden dieser Schalträume gleichermaßen in das Seitenschiff dahinter und ebenso durch die folgenden Zwischenweiten bis ans Ende. Kein Zweifel, erst die ganze Reihe vollendet die Aufgabe der Raumgliederung, die sie erfüllen soll; kein Teilausschnitt darf darüber täuschen.

PARALLELISMUS DER REIHEN

Die Beziehung einer solchen Säulenreihe zu dem Mittelschiff der Basilika muß auch uns erinnern, daß wir vorerst nur einer Seite dieses Ganzen nachgegangen sind. Schon die Annahme, daß dem Besucher beim Eintritt in das Langhaus zunächst nur eine Säule, die erste der Reihe links oder rechts ins Auge falle, war ja selbstverständlich nur eine methodische Maßregel, um in der Analyse der Vorgänge vom Einfachsten auszugehen und so allmählich weiter zu gelangen. Sie war insofern eine willkürliche Fiktion, als hierbei schon ebensogut die eine wie die andre Seite gewählt werden konnte, und als vielmehr der gleichzeitige Eindruck der Anfangspunkte beider Säulenreihen zugleich den normalen Ansatz bilden sollte. Vorausgesetzt, daß wir in der Mitte herein kommen, steht dieses Paar, hüben und drüben je eine Säule, doch in weiterem Abstand voneinander, uns gegenüber. Aber diese Annahme, wir vermöchten das erste Paar links und rechts für sich zusammenzufassen, erweist sich als eine irrige Konstruktion, die nur auf grund eines kleinen Planes, kaum einer Photographie, erwachsen konnte; an Ort und Stelle wird die Weite des Abstandes beider Seiten voneinander und vom Beschauer in der Mitte zur Ausschaltung solcher Isolierung. Wir sehen auf beiden Seiten viel mehr von der anschließenden Säulenreihe mit, und diese Tatsache bildet den Anfang, dem selbst schon entscheidende Bedeutung innewohnt.

Holen wir dies „Gesamterlebnis“ des Eintretenden jetzt nach, so ergänzen wir eine Einseitigkeit nur folgerichtig zur Herstellung der ursprünglichen Paarigkeit, gelangen also nur ebenso methodisch, wie vom Einzelschritt zum Doppelschritt, oder zur natürlichen Zusammenfassung im römischen Passus als dem rhythmischen Ganzen des menschlichen Ganges, hier nun zum Parallelismus der rhythmischen Reihen auf beiden Seiten der Wandelbahn, die sich vor uns öffnet.

Der Abstand des ersten Säulenpaares links und rechts vom Besucher ist weit genug, um den Durchblick durch die ganze Länge der einladenden Halle nicht allein zu gestatten, sondern notwendig herbeizuführen, vielleicht gar auf das Endziel, das auf diesem Wege erreicht werden soll, selbst schon auszudehnen. Dies ist die Veranlassung gegewesen, daß frühere Forscher, wie Schnaase z. B., hier bereits, wie selbstverständlich, von der „Raumperspektive" gesprochen haben, ohne sich zu fragen, ob damit nicht eine Vorwegnahme begangen werde, die vielleicht einen Teil des möglichen aber erst werdenden Inhalts allzu schnellfertig schon anfangs mit hineinzog, statt zu fragen, wann er wohl reif werde sich dem früheren anzuschließen. Bedachtsamere Prüfung muß davor warnen, solche dem Modernen ganz geläufige Vorstellung aus der vollendeten Malerei ohne weiteres bereits in eine Entwicklungsperiode einzuschmuggeln, wo wir schon auf der Hut sein müssen, die volle Anerkennung des Tiefraumes oder der Raumtiefe in der künstlerischen Dynamik stillschweigend vorauszusetzen, d. h. wo auch die wirkliche Perspektive der Körperreihe, von deren optischer Einwirkung wir vorhin sprechen mußten, erst allmählich nachweisbare Macht gewinnt, und damit erst das wachsende Übergewicht der Gesichtsvorstellung über die dreidimensionale Orientierung durch den Tastsinn und durch die Ortsbewegung unsres eignen Körpers festzustellen gestattet.[1] Wir werden also geflissentlich jeden Bezug auf die malerische Perspektive, die der optischen Region als solcher angehört, zu vermeiden suchen, um nicht unvorsichtig vorzugreifen.

Unleugbar erscheint dagegen die nicht minder wichtige Tatsache, daß beim ersten Eintritt durch das Mitteltor des Langhauses auch schon ein Einblick in das Innere stattfindet, und daß hier in der Mittelachse offenbar zwischen dem tastenden Nahsehen auf beiden Seiten oder dem Entlangsehen (je nach dem Abstand beider Säulenreihen von einander) auch das stillhaltende Schauen in die Tiefenrichtung, sei es auch nur für einen Augenblick der ersten Überraschung, Platz greift, und daß so eine Weile wenigstens, bevor die geschäftige Arbeit des Hinüber- und Herübergleitens mit konvergierendem Blick die Oberhand bekommt, die Möglichkeit des ruhigen Vordringens in die Ferne gegeben ist. Dies geschähe von einem an der Schwelle gelegenen Standpunkt aus, der unter dem Bann des Eindrucks länger eingenommen werden mag, mit vorwärtsdringender Richtung des Augen-

1) Das ist ein Hauptproblem der kunstwissenschaftlichen Forschung am Übergang vom sog. klassischen Altertum zur Spätantike. Vgl. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft 1905.

paares. Die erforderliche Annäherung an die Parallelstellung der Achsen kann sogar unter dem Zwang der beiderseits andringenden Nahreize von links und rechts zu Anwandlungen divergierender, also in der Mitte verschwimmender Blickschwebe führen, und mit ihr verbindet sich leicht die Aufwärtsrichtung in diagonaler Erhebung, zur rein optischen Zone über den greifbaren Dingen. Davon wird später beim Obergeschoß des Langhauses, dem sogenannten Lichtgaden, und dem Triumphbogen am Ende die Rede sein. Hier genügt es, die Einstellung auf die Mitte nur soweit festzulegen, um mit ihrer Hilfe den Gesamteindruck am Eingang näher zu bestimmen.

Es ist die Mittelachse zwischen unserm Augenpaar, die auf diese Weise in Anwendung kommt, und da ihr Ausgangspunkt in der angegebenen Höhe auf der Vertikalachse unsres aufrechten Körpers liegt, so tritt diese Dominante unsres eignen Koordinatensystems dem Augenschein vor uns gegenüber und macht sich als maßgebende Instanz geltend. Dieses Höhenlot unsres Leibes wird da drüben zur Senkrechten des Sehfeldes, die so in der Mitte das Ganze in seine beiden Hälften sondert, das Links von uns und das Rechts von uns auch dort auseinanderhält, und das Gleichgewicht beider Seiten bestimmt, wie das Zünglein an der Wage. Und die Reizkomplexe hüben und drüben legen sich sozusagen in die beiden Schalen, wie gleiche Gewichte auf unsre wagerecht geöffneten Hände, oder treten als gleiche Höhen einander entsprechend gegenüber, wie die Finger an unsrer erhobenen Linken denen der ebenso hoch erhobenen Rechten das Gleichmaß halten. Wie wir aber zur Abwägung der beiden Gewichte gegeneinander leise Bewegungen unsrer wagrecht vorgestreckten Hände oder gar der weiter ausgreifenden Hebel unsrer Arme zu Hilfe nehmen, so löst schon jeder unbefriedigende Ausfall des Eindrucks im Sehfelde die abtastende Bewegung der Augen aus, und das Schweifen der Blicke über beide Hälften, das Abwägen ihrer Werte, beginnt von neuem, auch wenn dazwischen immer wieder Versuche zur Einstellung auf den Ruhepunkt gemacht werden. Das heißt, der Bestand der Symmetrie und Proportionalität, der kraft seiner innern Gesetzmäßigkeit ein organisches Geschöpf oder gar ein kristallinisches System ergäbe, wird durch die unermüdliche Tätigkeit unsres Augenpaares wieder in Fluß gebracht, und diese Auflösung des Beharrenden in Leben und Bewegung ist nichts andres, als die Umwandlung beider soeben genannten Formprinzipe in das dritte, den Rhythmus. Jede Phase dieser Blickbahnen hat ihr eigenes Gesetz in sich selber, ihre Abfolge geschieht in regelmäßiger Reihung und erreicht den Höhe-

punkt der ganzen Periode, um ebenso in schnellerem Verlauf, wenn auch nicht selten mit Zögerungen und Wendepunkten dazwischen, auszugehen bis an das Ende, das ihr gesetzt ist. In den optischen Erscheinungen des Sehfeldes genügt ein Wechsel im Tageslicht, um die ganze Verteilung des Hell und Dunkel zu verschieben und damit auch eine andre Dynamik der Systole und Diastole hervorzubringen. Die rhythmische Bewegung unsrer schweifenden Blicke beschreibt auf der Fläche unsres Gesichtsfeldes ganz ähnliche Kurven, wie wir in graphischer Darstellung des Empfindungslaufes beim menschlichen Gange gewinnen, immer mit der Neigung zu längerem Anstieg von links nach rechts und schnellerem Abfall auf der andern Seite, dagegen bei der Umkehr des gewohnten Vollzugs nicht ohne merkbare Mühe von rechts nach links zurück. Erst bei weiterem Abstand, gegenüber dem Fernbilde vollends, pflegt dieser Widerstand der rechtsläufig eingeübten Organe zu verschwinden, und erweist damit in der ausschließlich optischen Region auf freier Höhe auch alles, was dort auftritt, als körperlosen Augenschein.

So lange jedoch unser Augenpaar, leise abwärts geneigt, mit den standrechten Dingen auf dem Boden um uns her beschäftigt ist, behauptet das Sehen auch in abtastender Nähe seinen normalen Verkehr mit der Körperlichkeit, auf grund der ursprünglich derberen Rechnung mit Druck und Stoß, mit Schwere und Widerstand. Und dies ist gewiß immer zunächst das gewöhnliche Verhältnis, das wir auch beim Eintritt in das Langhaus der Basilika den Säulen gegenüber, nun links und rechts zugleich, gewinnen. Wohl aber stellt sich hier beim Durchschreiten der Mitte in gleichem Abstand von den Parallelreihen, den wir annehmen müssen, eine entscheidende Abwandlung gegen die frühere, aus der Nähe genommene Auseinandersetzung mit der einen Seite der Arkaden ein. Der Abstand beider Reihen von einander wird, schon in altchristlichen Basiliken größeren Zuschnitts, so beträchtlich, daß die optische Aufnahme die Oberhand bekommt und die tastbare Wirkung der Körper immer mehr zurücktreten läßt. Das ist ein wichtiger Gradmesser für die Tatsachen, die wir „Auflösung des Materiellen“ nennen mögen. Aber seit dem Eintritt in das eigentliche Mittelalter haben wir es nicht mehr mit der altchristlichen Basilika, als dem idealsten Raumgebilde aus der Übergangszeit von der Spätantike her, zu tun, sondern mit den Anfangsstadien des romanischen Stils oder Vorbereitungen dazu, deren beschränkte Räumlichkeit eine ganz andre Sinnesart beurkundet. Die Rückkehr zur Enge und zum schwerfälligen Aufbau der untersetzten Glieder,

deren Körperlichkeit drückend wirkt wie die Niedrigkeit der Decke, besonders in ursprünglich barbarischen Ländern, bedeutet auch in dieser Hinsicht zunächst einen Rückschritt, der nur langsam im neuen Aufschwung der ganzen romanischen „Organisation" überwunden wird. Deshalb empfiehlt es sich doch, den Vorgang des abtastenden Sehens zunächst unbeirrt fortzuführen; denn er entspricht sicher am genauesten dem Verhältnis der neu bekehrten Völker zu ihrem Kirchenraum.

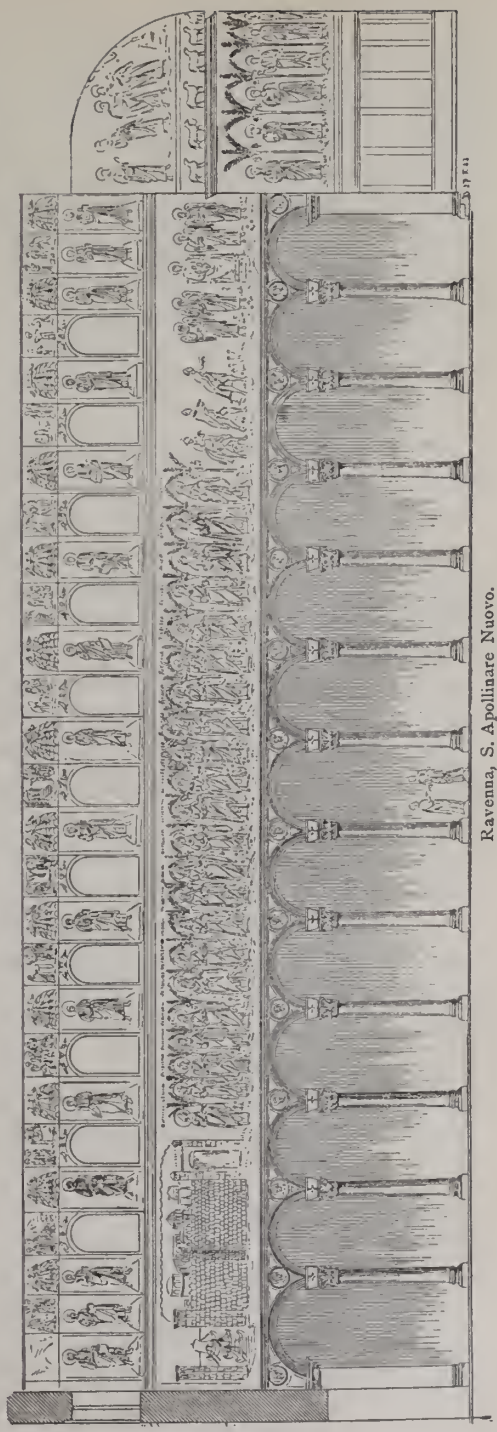
Mit den hellen Stämmen der Säulen steigt unser Blick vom Boden empor und hält sich an den aufrechten Graden, hüben und drüben gebunden. Damit vollzieht sich die entscheidende Auseinandersetzung mit jedem Paar symmetrischer Trabanten, auf das wir uns soeben einstellen, und dieses Verhältnis zum eigenen Körper muß auch hier gebührend eingeschätzt werden. Es ist der Gegensatz zur Einfühlung in näher verwandtes organisches Leben, wenn hier die Anerkennung kristallinischer Starrheit der stereometrisch regelmäßigen Formen überwiegt, der Unterschied des dauernden Bestandes, dessen Gesetz wir bestätigend auf uns anwenden, sowie wir selbst den Mittelpunkt eines solchen Systemes einnehmen, sei es indem wir an den freien Punkt zwischen beiden Trägern hintreten wie hier, oder uns mit einem andern dort befindlichen Körper gleichsetzen, um die Konstellation rings um zu erfassen. Schreiten wir zwischen einem solchen Paar von Gegenstücken hindurch, so treten uns fühlbar die Körper in ihrer Rundung und ragenden Höhe entgegen, nicht freilich in so bedrängender Nähe wie beim Durchmessen der engern Zwischenweite der Arkaden selbst, aber auch bei diesem weiteren Abstand eindrucksvoll genug. Die vorspringende Kraft der Stämme weicht erst beim Vorübergehen, wenn wir bei den Intervallen und in der Bogenschwingung ankommen, und gibt der Ausweitung Raum, die unsre Blicke vollziehen und mit ihnen unsre Atmung. Die begleitende Bewegungslinie der Arkadenöffnung wirkt nicht unwesentlich dabei mit, indem sie die Richtung des Ganges durchhält und weiter weist. Beim nächsten Paar der Säulen merken wir ebenso deutlich, wie die Vollkraft des raumbegrenzenden Körpers uns wieder nahetritt und aufs neue die Parallelebene der Bauglieder neben uns betont. Die Wiederholung der nämlichen dynamischen Faktoren läßt uns des Rhythmus inne werden, den wir „an der Hand" dieser Nachbarn erleben, auch wo wir sie nicht mehr mit den Händen erreichen: dem Bestand der Symmetrie und Proportion dieser sichtbaren Vertreter der Körperwelt gemäß entspricht der regelmäßige Ablauf der Einengung und Ausweitung, des Auf- und Abwogens in unserm Körpergefühl dem Wechsel sinnlicher Reize zumal. Aber die

Möglichkeit des Schweifens mit den Blicken darüber hinaus sorgt immer dafür, daß wir nicht in zwingende Abhängigkeit geraten, und auch sonst ist im künstlerischen Raumgebilde, wie wir weiter verfolgen werden, für den freien Aufschwung ohnehin gesorgt.

An die Reihenfolge sinnlicher Eindrücke bleibt unsre Einfühlung in der Nähe gebunden: dort die unorganische Masse in stereometrischer Form, oder die Raumleere dazwischen von den Grenzen dieser Gestaltung mit umschlossen; hier der lebendige Mensch im Vollzug seines pendelnden Ganges, von optischen Reizkomplexen oder unbezeichneten Reizpausen bestimmt, die sich sofort in die Tastregion des atmenden Leibes übertragen und dort auch die mimische Erregung in die unbeschäftigten Glieder strömen lassen, so daß der mechanische Ablauf der Ortsveränderung wie das freiere Schweifen der Blicke sich mit heimlichen oder offenkundigen Ausdrucksbewegungen durchsetzen, die wir nicht selten auf rhythmischer Vermittlung beider Zonen ertappen, bei südländischen Naturen sogar geflissentlich aufgenommen und zur eigenen Genugtuung hervorgebracht sehen. Aus den drei Faktoren der lokomotorischen, der mimischen und der optischen Betätigung wächst die Rhythmik des Erlebens solcher Wandelbahn zusammen, wesentlich angeregt durch den Parallelismus der Arkadenreihen, und die oberen Extremitäten, die sich sonst eingreifend zu beteiligen pflegen, walten auch dabei ihres natürlichen Amtes, wenn auch nirgends handgreiflich, doch überall vermittelnd und ausgleichend zwischen Gang- und Blickbewegung. Gerade weil die praktische Verwendung dieser Glieder ausgeschaltet ist, im Heiligtum für die Innenwelt, wandelt sich alle Energie der Innervation in Einfühlung und Gebaren an der Hand der künstlerischen Raumgestaltung um.

Die Wellenhebungen, die unsern Gang als „aufsteigende Dipodie“ begleiten, lenken auch die mimische oder kryptomimische Betätigung des menschlichen Subjekts nach oben, in objektiv vorgezeichnete Bahnen. Wie der Umschwung der Rundbögen mit dem Aufstieg der Säulen abwechselt, und von beiden Seiten her maßgebend auf unser Körpergefühl einwirkt, weil unsre Augen, nach welcher Hälfte des Raumes sie auch hinüberneigen, stets dem Parallelismus der Grenzen begegnen, so bieten die Obermauern in der Basilika als glatte Flächen schon beiderseits ein gleichmäßig ausgebreitetes Sehfeld für die schweifenden Blicke dar. Hier hört das leibhaftige Vorspringen und Zurücktreten der Körperwelt drunten auf, mit dem letzten Simsrand über dieser untern Ordnung hin, und nun tritt dem rein optischen Verhalten unsrer

„Auffassung“ kein Hemmnis mehr in den Weg; — nur die Ebene selbst und ihr Widerpart gegenüber bilden, auch für das Spiel des freien Schweifens und unter dem Schein der offenen Blickbahn, eine fühlbare Schranke, so daß alles Vordringen abgleitet und, unwillkürlich in die Höhe gelenkt, nur in der diagonalen Richtung zwischen der ersten und der dritten Dimension d. h. zwischen der Vertikale des eigenen Körpers mit der zugehörigen Verlängerung über den Scheitel hinaus und der Richtung des Langhauses in die Tiefe vorwärts, seinen Ausweg sucht. Deshalb bieten sich diese Oberwände des Saalbaues der Basilika ganz von selbst als rein optische Region an, und statt der Bauglieder in plastischer Rundung übernimmt die Flächendekoration oder gar die Bildkunst die weitere Gliederung der Raumgrenzen. Ein Beispiel der Mosaikmalerei aus der Mitte des VI. Jhdrts. (553—566) gibt den Sinn dieser Mittelzone für die Komposition des Raumganzen so vollständig und überzeugend wieder, daß es auch hier als Zeugnis für unsre Erklärung angerufen werden mag. In S. Apollinare Nuovo zu Ravenna sehen wir auf beiden Seitenwänden des Langhauses vom Eingang her



Ravenna, S. Apollinare Nuovo.

eine Prozession aneinandergereihter Heiligen, hier männlicher dort weiblicher, dahinwallen zu dem Zielpunkt am andern Ende. Es ist der Vollzug der Wandelbahn drunten, nur in verklärter Erscheinung durch die höheren Wesen der Seligen, der Vorbilder in der Höhe, aber im selben feierlichen Zuge, wie dem innern Drang der Sehnsucht gehorchend, bis zur Stätte der Huldigung am Thron des Ewigen, der wieder hüben und drüben den Abschluß bezeichnet, — wie drunten auch unter dem Triumphbogen des Allerheiligsten.

In dem einheitlichen Verlauf der regelmäßigen Reihung verkündet sich auch das Hausgesetz der altchristlichen Basilika und gibt uns die Gewißheit, daß wir nicht fehlgehen, wenn wir es, in solcher Urkunde vor Augen gestellt, zum Ausgang der weiteren Entwicklung nehmen. Bestätigt doch zunächst die Behandlung des Lichtgadens über den geschlossenen Obermauern durch die Rückkehr zum regelmäßigen Wechsel der schlichten Flächen mit den Fensteröffnungen darin die bewußte Durchführung des unten herrschenden Prinzips. Die Lichtzufuhr, anstelle der Schattenöffnungen der Intervalle zwischen den Säulen unten, gibt diesem obersten Geschoß, das wir nur als „Idealraum" auffassen können, mit andern Mitteln doch eine rhythmisch gleichwertige, nur wieder verklärte, Dynamik des ganzen Verlaufes und leitet auch hier durch den Parallelismus der Seiten zu dem nämlichen Abschluß des Langhauses, wo sich über dem breiten Bogen der Apsisfront, der beide Hälften des Lichtgadens zusammenfaßt, nur noch eine Bildwand hinbreitet, für die letzte Versinnlichung des herrschenden Ideals in erhöhtem Augenschein.

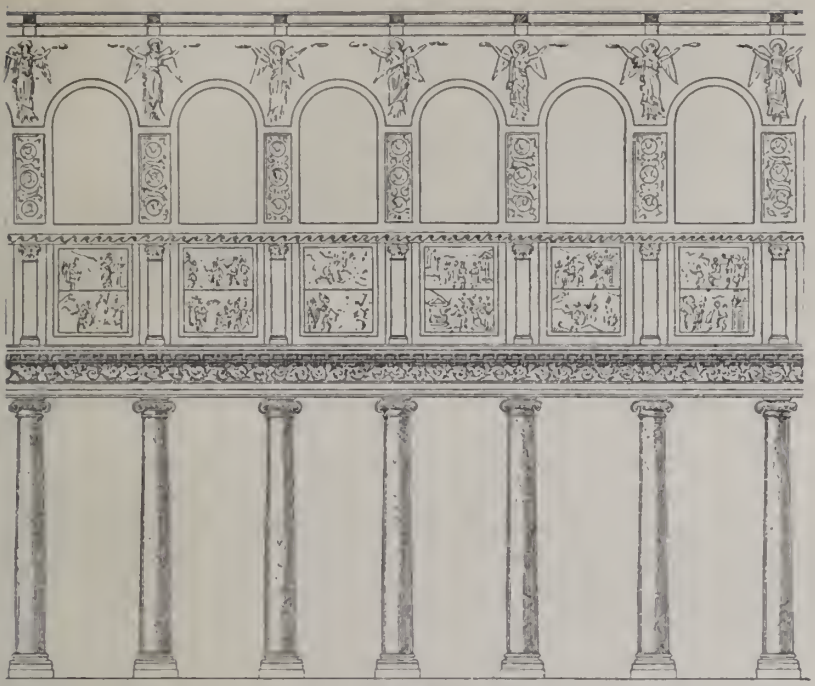
Die Fensteröffnungen des Lichtgadens nehmen jedoch unsre Aufmerksamkeit noch als wiederkehrende Reizkomplexe in erhöhtem Maße dadurch in Anspruch, daß diese Reihen elementarer Einwirkung von der Außenwelt in den Innenraum hinein zu allen Tageszeiten, und mögen sie auch durch Marmorplatten oder Gitterwerk verschlossen gewesen sein, eine dynamische Rhythmik des Lichtschimmers und seiner umrahmenden Wandflächen dazwischen hervorbrachten. Jede solche Fensteröffnung hebt sich durch die einstrahlende Helligkeit mehr oder minder stark aus dem durchlaufenden Zusammenhang der raumschließenden Fläche hervor und wird zur Dominante, der sich ihre Umgebung in wechselnden Grenzen unterordnet. Jeder solcher Ausschnitt zur Lichtzufuhr ist im eigentlichen Sinne eine Lichtgestalt, d. h. eine Helligkeitsphase im Verlauf des Wandstreifens, und die ganze Reihe hüben und drüben bewirkt einen fühlbaren Wellenschlag der Reizhöhen und der Senkungen dazwischen für unsre entlang glei-

tenden Blicke. Die Intensität des eindringenden Sonnenscheins ordnet sich die benachbarten Grenzen so zwingend unter, daß diese völlig von dem Kraftzentrum abhängig erscheinen und nur als seine Begleitformationen eingeschätzt werden. Um die Proportionalität der Mitte schweben symmetrische Hälften als zurücktretende Trabanten: das Urgesetz des Rhythmus waltet in dieser optischen Zone. Bleiben wir innerhalb des lebendigen Vollzuges beim Durchschreiten des Innenraums von einem Ende bis zum andern, so ist klar, daß es sich um ein Gesetz des Zusammenschlusses innerhalb der fortlaufenden Reihe handelt, um eine Verteilung von Akzenten, die ihrer Machtsphäre gemäß alles Dazwischenliegende an sich heranziehen. Gilt es nun der Ortsbewegung entsprechend für solchen Komplex einen Namen zu finden, der dem Anschluß der optischen Erscheinung an die motorische Region gerecht würde, so dürften wir statt der rein sichtbaren „Phase" vielmehr eine Bewegungseinheit suchen und deshalb wörtlich den Ausdruck „Motiv" in seiner ursprünglichen Bedeutung verwerten. Motiv heißt uns in künstlerischem Sinne ja eigentlich eine kleinste Bewegungseinheit. Sie muß, dem natürlichen Gesetz unsrer Körperbewegung zufolge, mindestens zwei Glieder (oder Reizelemente) enthalten, die durch ein drittes zur Einheit zusammengefaßt werden. Und dieses Bindeglied ist, genauer beachtet, der eigentliche Träger der Bewegung, das „Motiv" im engern Sinne, das sich durch die beiden Hilfsmittel verwirklicht. In ihm suchen wir die Ursache der Bewegung, also den innern Beweggrund.[1]) Es verhält sich wie der Bogenschwung zu dem Säulenpaar, das er verbindet und in Vollzug setzt, oder wie der Abschwung und Umschwung zwischen dem Paar unsrer Beine, das vorwärtstreibende Agens der aufsteigenden Dipodie.

Damit sind wir am verwandten Gebiet der Metrik, an das uns schon die Akzentdynamik erinnern mußte. Hier vermögen wir sozusagen der Entstehung des Motivs aus den einfachsten Versfüßen zu folgen. Ein Jambus oder ein Trochäus sind eigentlich noch keine Bewegungsform, die wir als Motiv ansprechen würden: die beiden Elemente liegen sozusagen koordiniert nebeneinander: erst durch den Hinzutritt der Betonung zur Quantitätsdifferenz kann etwas Lebendiges

1) Hier liegt auch die befriedigende Erklärung für das poetische Motiv: es muß sich durch die innere Motivierung als Einheit rechtfertigen. So auch ein mimisches und ein musikalisches Motiv, nur nach dem Sinnesbereich verschieden. Über das Motiv im plastischen Kunstwerk vgl. Grundbegriffe d. Kstw. 285. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste III, 67ff. II, 102. I, 32. Unser Verhältniß zu den bildenden Künsten 63f. 83f. 98.

werden. Wir brauchen sie immer in Wiederholung, um sie als künstlerische Einheit anzuerkennen: ⏑ – ⏑ – oder – ⏑ – ⏑. Daktylus und Anapäst kommen dagegen dem Anspruch schon dadurch näher, daß sich die beiden Kürzen freier differenzieren können. Erhält eine von ihnen den Nebenakzent, ist schon ein Wechsel möglich: ´ ⏑ ̀ oder ´ ̀ ⏑, und ̀ ⏑ ´ oder ⏑ ̀ ´. Noch beweglicher wird das Verhältniß, wo ein Vorschlag oder Nachklapp hinzutritt: ⏑ ´ ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ ´ ⏑ sind solche Bewegungsformen, deren eintönigste uns in der Wiederholung des Amphibrachys ⏑ – ⏑ oder Amphimacer – ⏑ – erscheinen. Hier aber beim letztgenannten sind bereits zwei Längen durch eine Kürze verbunden, wie unsre wirklichen Füße mit ihrem Niedertritt auf den Boden durch den Bewegungsschwung über dem Paar der Pendel. Trennen wir jeden Schritt vom folgenden, ergibt sich die Reihe: – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | mit dem Doppelwert der fortleitenden Glieder: Rechten — Linken, Linken — Rechten, Rechten — Linken. Dann ist schon jeder Schritt ein Motiv, erst recht aber die natürliche Einheit des Doppelschrittes, die wir im römischen Passus anerkannt fanden: – ⏑ – ⏑ –, Rechten, Linken, Rechten, also drei Elemente mit zwei Bindegliedern dazwischen. Steigern wir den Gang zu hüpfendem Aufschwung, so erhalten wir metrisch etwa daktylische oder anapästische Reihen, deren Einheiten wir gewiß schon als Motiv in dem Sinne anerkennen würden, als sie zugleich in ihrer Form den charakteristischen Ausdruck ihres Beweggrundes vermitteln. Sowie solche Bewegungsgruppen sich feiner unter einander differenzieren, wenn also zur Wiederholung noch Abwandlung, Gegensatz, Steigerung und andre Mittel der Abwechslung hinzutreten, so wird niemand anstehen, den ganzen Verlauf als eine Abfolge von Motiven aufzufassen. Sie mögen durch ihre Verwandtschaft oder Verschiedenheit wieder in größere Zusammenhänge eingehen, wie Aufstellung und Durchführung, Frage und Antwort, eingeschaltete Zwischenspiele, retardierende Bestandteile zwischen den Trägern des Fortschritts, Ausbreitung einer stark angeschlagenen Stimmung und dergleichen, die zu höheren Einheiten gedeihen. Eine naturkräftige Zusammenfassung zur Einheit des Motivs im Bewegungsraum erkennen wir auch in der Fensteröffnung mit ihrer zugehörigen Umgebung der Wandfläche. Und zwischen Lichtgaden und Arkadenreihe begegnet uns auch in der Pilastergliederung der Obermauer, die je ein Mittelfeld umrahmt, das selbst wieder durch bildlichen Inhalt gesteigert werden kann, ein dekoratives Motiv im architektonischen Zusammenhang, wie noch heute in S. M. Maggiore zu Rom.



Rom, S. M. Maggiore

Das alles sind Konzentrationsmotive, zu deren Besprechung wir jetzt übergehen wollen, indem wir nochmals darauf hinweisen, daß wenigstens Ein solches sich immer am Schluß des Innenraumes findet: der Triumphbogen mit seinen Säulen oder Wandflächen um die Apsisnische in der Mitte, ein monumentales Motiv, in dem sich die Parallelen beider Langseiten zusammenfassen.

KONZENTRATIONSMOTIVE

Die altchristliche Basilika kam, soweit sie als reines Vorbild für das Abendland wirksam wurde, nicht über das Prinzip der einfachen Reihung in der Halle hinaus. Das sagten wir uns schon bei Gelegenheit des sogenannten Stützenwechsels, bei der Betrachtung der einen Seite für sich. Jetzt ist es an der Zeit, die alternierende Reihe auch in gleichzeitiger Gegenüberstellung beider Langseiten ins Auge zu fassen. Wird zunächst der viereckige Pfeiler in regelmäßigem Wechsel mit der Säule hereingenommen, so zeigt sich sofort, daß dies Zusammenwirken im Parallelismus über die Eigenschaften des einfachen Wechsels zweier verschiedener Elemente hinausgedeiht. Wer sich nur an die Einzelformen zu halten gelernt hat, meint das gleiche

beiderseits durchgehende Gliederungsprinzip wohl so abtun zu können wie schon in der Ornamentik, wie etwa eine Schnur mit Kugeln und Würfeln. Aber im Zusammenhange der Bogenreihe muß doch schon klar werden, daß durch diese Verbindung ein wirksameres Moment hinzu kommt, als unter geradem Gebälk. Schon beim zweiten Auftreten des Pfeilers muß, wie wir ausgeführt, empfunden werden, daß es sich um eine Maßregel von größerer Tragweite handelt, bei der besonders die Tektonik entscheidend mitspricht. Die Pfeilerstirn ist etwas andres als die halbzylindrische Vorderseite der Säule; diese bleibt ein freiragender plastisch ausgerundeter Körper, der Pfeiler läßt immer noch seine Verwandtschaft mit dem Mauerstück, der geschichteten Masse, d. h. den willkürlichen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen erkennen. Für die Gegenüberstellung in zwei Parallelreihen ist aber die andre Eigenschaft die wichtigste, daß der Pfeiler vollen Stillstand bezeichnet und ihn durch den Gesamteindruck zwingend auch vom menschlichen Subjekte fordert, während die Säule beiderseits die Möglichkeit freier Bewegung eröffnet, also auch das Vorübergehen gestattet. Daraus folgt für den Gang des Menschen, der sich unter dem Einfluß dieser Nachbarn vollzieht, ein Wechsel im Tempo. Und dies geschieht vollends, wo wir einmal zwei Säulen zur Seite haben, das nächste Mal zwei Pfeiler, und so alternierend weiter. Das ergibt eine Beschleunigungsphase für die Säulennähe, eine Verlangsamungsphase für die Pfeilernähe, oder wenigstens eine von diesen Abwandlungen, gegenüber der durchgehenden Bewegungsform. Damit würde der ganze Weg zwischen solchen alternierenden Paaren entlang anders rhythmisiert, gegenüber dem gleichmäßigen Verlauf in der altchristlichen Basilika beträchtlich verzögert werden.

Angesichts des Stützenwechsels aus zwei Pfeilern, zwei Bögen und einer Säule in deren Mitte haben wir uns schon über die optische Aufnahme auf einer Seite des Ganges verständigt. Wir sagten uns, sie erfolge nicht einfach im Entlangsehen, wie diese fünf Glieder aufeinanderfolgen. Weder das Ablesen der ganzen Reihe von links nach rechts in einem Zuge, oder umgekehrt, genüge dem Formenbestand als solchem, noch auch die Sonderung zweier Höhenlagen, unten die Stützen, dann die Bogen darüber. Das hebt den Zusammenhang auf. Die sukzessive Auffassung der Bindeglieder muß die aufrechten Geraden, wie den Stützenwechsel darunter „im Sinn behalten", und muß dann beide Reihen im Verhältnis dieser Subordination, also Proportionalität in der Höhe und alternierende Reihung in der Breite zusammenfassen; sie kehrt mithin zurück zum Anfang, um die erste Hälfte nachzuholen und die ganze

Folge dann der simultanen Auffassung zu unterziehen. Diese letztere nimmt aber durch die bevorzugte Gestalt der Säule noch den Charakter der symmetrischen Diremption hinzu, und kehrt mit dem Ergebnis verschiedener Richtung auf beiden Seiten zur Mitte zurück, d. h. zur Feststellung der Korresponsion beider Hälften. Dabei hält sie sich letztlich an die Vertikalachse des Mittelgliedes und sucht in ihr die einheitstiftende Dominante des symmetrisch-proportionalen Gebildes. Daraus ergibt sich der Anspruch ein festeres Gefüge zu sein, im Sinne des Gruppenbaues plastisch-tektonischer Art. Die beiden gleichen Zwischenräume unter den Bögen, die vom Kapitell der Säule nach außen gegen die Pfeiler hinüberschwingen, bekommen so eigentümliches Leben, wie Aus- und Einatmung, Ein- und Ausstrahlung der Kraft, und dieses teilt sich der ganzen Konfiguration mit, bis an die starren Grenzen, die Pfeiler. Damit entsteht eine entschiedene Bevorzugung dieser mittleren Partie; sie erscheint als Zentralstelle fast organischen Lebens. Die Gesamtaufnahme einer solchen Gruppe, die wir doch nicht mehr als Gliederreihe einschätzen können, sondern als höhere Einheit zu fassen versuchen, erfordert notwendig mehr Zeit und mehr geistigen Aufwand als die einfache Wiederkehr zweier verschiedener Glieder oder gar die einfache regelmäßige Reihung eines und desselben Elementes. Sie beschäftigt unsre Vorstellungstätigkeit in der rückschauenden Zusammenfassung so stark, daß wir nicht umhin können, sie etwa mit einem metrischen Gebilde aus mehreren Versen zu vergleichen, und dies würde kompliziert genug ausfallen: d. h. eine „Strophe“ sein.

Damit sind wir genötigt zu der Auseinandersetzung mit den Grundbegriffen der Nachbardisziplinen zurückzukehren, die wir soeben bei der Besprechung von „Motiv“ berührten und vorher bei näherer Auskunft über Phase und Periode schon einmal aufnehmen mußten. Hier gilt es das Verhältnis unsrer Terminologie zu derjenigen der Metrik näher ins Auge zu fassen und vielleicht auch die neuesten Versuche der Musikwissenschaft zu streifen. Es ist eine Erörterung von prinzipieller Bedeutsamkeit, die hier ihre Stelle finden muß, damit wir später die gewonnenen Ergebnisse voraussetzen können.

Die Metrik hat sich bemüht, die Strophenform von andern metrischen Gebilden zu unterscheiden, kommt aber zu dem Schluß, daß dies nicht ohne Hilfe der Musik, wenn auch nur des Gesanges, möglich sei, und erklärt von diesen andern metrischen Gebilden, daß auch das letzte, ein „System, und wäre es auch noch so lang, weiter nichts sei, als ein langer Vers oder besser eine lange Periode“.[1]) Periode heißt

1) Rud. Westphal, Vers und System, Jahrb. d. klass. Philol. VI. 1860 p. 190.

schon jedes Metrum, das die Ausdehnung eines Verses übertrifft (Mar. Vict. 2497). Der Vers hat mehrere Kola (membra) zu seinen Bestandteilen, die Periodos aber kann auch mehrere Verse enthalten und zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschließen. Doch wird sie andrerseits schon anerkannt in einem einzigen Verse, wenn dieser nur aus ungleichen Füßen besteht. Sicher tritt sie bereits überall auf, wo auch nur zwei Verse zu einer Zusammenfassung gelangen. Und wodurch erfolgt diese? Durch dasselbe Mittel, wie beim einzelnen Vers, den wir nun besser als „rhythmische Reihe" bezeichnen; denn gemeint ist die durch eine Pause geschlossene, als gewollter Abschnitt kenntlich gemachte Form. Sie ist eine Folge von Takten, die unter einem einzigen Hauptakzente zusammengefaßt werden. Dieser dynamische Faktor ist es, der die innerliche Einheit herstellt, und wo diese Spannkraft aussetzt, entsteht die Pause. Das bedeutet für uns eine radikale Unterscheidung der rhythmischen Reihe des Metrikers von der einfach verlaufenden oder alternierenden Reihe in der Ornamentik oder Architektur, mit der wir es zunächst zu tun haben. Jener zusammenfassende und beherrschende Akzent ist als dynamisches Mittel der Ausdruck des Willens, des Geistes — sowie wir mit dem Sinn der Worte zugleich rechnen, — der Seele, sowie wir nur die Wirkung des Atemzuges und der Tonstärke, d. h. der Stimmittel in Rechnung setzen, der die Psyche mit ihrer Aufnahme entspricht. Eine derartige Zusammenfassung der Reihe, wie in Poesie und Musik mittels des Gehörs, findet in der bildenden Kunst nicht statt, solange das Auge nicht dem Fernbild einer solchen Reihe gegenüber allein regiert, oder solange nicht andre sichtbare Mittel selbst über die Reihe hinausgehen, wie der Giebel über die Säulenreihe der Tempelfront, oder das Dach über der fortlaufenden Reihe der Langseite des Peripteros. Gehen wir im Innenraum oder in unmittelbarer Nähe des Tempels an der Säulenreihe entlang, so gibt es auch am Ende, eben so wenig wie am Anfang, keine solche Zusammenfassung zur rhythmischen Einheit außer dem gemeinsamen Architrav oder der neuen Reihe, der Bögen, darüber. Beide vollziehen wir, die entlangschreitenden Menschen, als Träger der Einheit, und unsre Ortsbewegung bleibt in ihrem Recht als Grundprinzip der hier waltenden Rhythmik. Es ist also ein Vergeistigungsprozeß, der vorausgegangen sein muß, um die rhythmische Reihe, den einzelnen Vers, schon als Einheit aufzufassen, wo der höhere Sinn des Ohres regiert, oder als Einheit zu sehen, wo das Auge rein optisch, losgelöst von den unmittelbaren Erfahrungen des Tastempfindens, sich in weiterem Abstand über die Erscheinung orientiert. Wollten wir in der bildenden Kunst nach

einem Analogon suchen, das jenem dynamischen Faktor entspräche, den wir Hauptakzent (oder -Ictus) nennen, so könnte dies wieder nur im lebendigen Subjekt gefunden werden, das *in corpore, in persona* gegenwärtig ist; denn jedes Raumgebilde ist sein Korrelat. Das wird sich zeigen, wenn wir dem Gang der Metrik weiter folgen von der rhythmischen Reihe zur Periode, vom Vers zur Strophe hin, oder gar zum „System", dessen Name doch sichtlich vom Aufbau stammt, also aus der Architektur oder mindestens der Tektonik entlehnt ist, sodaß wir fragen dürfen, mit welchem Recht und welcher Übereinstimmung des Sinnes. Von vornherein ist klar, daß nur das graphisch fixierte Schema des Metrikers diesen Namen veranlaßt hat, d. h. die optische und nicht die akustische Auffassung: wir springen damit aus dem Zeitlichen ins Räumliche hinüber.

Wie die Reihe von der folgenden bereits durch die Pause merkbar gesondert wird, die sie als gewollte Einheit bestätigt, so gibt der Hauptakzent, der sich die regelmäßig wiederkehrenden oder abwechselnden Elemente in solchem Abschnitt kontinuierlichen Verlaufs unterwirft, ein neues Prinzip hinzu: außer der Koordination der Glieder die Subordination unter das eine bevorzugte, den Hegemon, oder wie wir sagen, die Dominante. Das ist also ein Konzentrationsmotiv. Und dies findet seine Stelle am sichersten da vorbereitet, wo die Gliederung der Reihe in zwei oder drei kleinere, etwa gar in Hälften gegeben ist, die durch eine Pause im Innern schon auseinander gehalten werden, aber eben deshalb auch wieder auf Zusammenfassung höherer Art angewiesen sind. Das ist die einfachste Form der Periode, die sich in Vorder- und Nachsatz zerlegt. Und in dieser Paarigkeit der Glieder liegt auch das Prinzip weiteren Wachstums, zunächst die Zusammenjochung zweier rhythmischer Reihen zu einer höheren Einheit, die schon die Metriker vollauf als Periode anerkennen. Dies nämliche Verfahren würde weiterleiten, aber immer in geraden Zahlen nur fortschreiten können, d. h. von 2 zu 4, von 4 zu 8, indem der Gesamtumfang des früheren Zustandes sich als Erinnerungsbild das Gegenstück erstellt. Das entspräche der Gewinnung einer achttaktigen Periode in der Musik, d. h.: $\overline{\overline{1+1}+2}+4$
(2) (4) (8).
Und tatsächlich rechnen auch die alten Metriker nach dem Zeugnis des Marius Victorinus die Zusammenfassungsmöglichkeit bis zur achtgliedrigen Periode als normales Maß. Das äußerste der Möglichkeit sei, daß sie 5 Kola umfasse, das „maximum metrum: usque ad periodum decametrum porrigetur" (2497).

Wie unterscheiden wir nun von der Periode die Strophe, wenn wir uns nicht entschließen können, sie mit Periode zusammenzuwürfeln, sondern in ihr eine höhere oder doch anders geartete Einheit begrüßen. Die Periode behält für uns immer den Charakter des zeitlichen Verlaufs, wenn auch in hochgehender Wellenbewegung. Sie hat immer bestimmten Anfang und bestimmtes Ende; aber wie steht es mit der Mitte dazwischen? Sie kann mehrere Steigerungen, verschieden hohe Wellengipfel umschließen. Muß hier ein letzter Höhepunkt der dynamische Träger der letzten Einheit sein? Gewiß nicht notwendig; das wäre schon eine besonders konzentrierte Form der Periode, wie die der Mondphasen im Vollmond erst die rechte Mitte findet und den Zusammenhalt seiner zunehmenden und abnehmenden Erscheinungen, bis zum stärksten Gegensatz, dem Verschwinden, in sichtbarer Ganzheit darbietet.

Halten wir uns an dies letzte Merkmal zunächst für die Strophe. Die längere Pause, die sie schließt, erweist sie sogleich als strenger abgesonderte und energischer zusammengehaltene Einheit. Der Aufwand der Kraft ist es, der längere Weile fordert für Erholung nach dem gelungenen Vollzug und für Eratmung vor dem neuen Anlauf. An eben dieser Stelle liegt die Erklärung nach dem ursprünglichen Sinn des Wortes. „Strophe“ ist Wendung, d. h. die Umwendung zur anfänglichen Melodie zurück.[1]) Wir könnten also im Anschluß an Jahreswende schlechthin „Wende“ sagen, oder „Kehr“ im Anschluß an den auch schon geläufigen Kehrreim. In der Schlußpause für die eine Strophe liegt der Wendepunkt auch für den Neuanfang der andern, die folgen soll, und die Erwartung der Wiederkehr. Erst ein stärkerer Abschluß hebt diese Erwartung auf. Wenn unsere Germanisten das rhythmische Gebilde dahin erklären, es sei „eine Folge von rhythmischen Reihen, die zueinander in geregelten Verhältnissen stehen, und sei durch eine starke Pause am Ende als gewollte abgeschlossene Einheit kenntlich“[2]), so bleibt der erste objektive Teil dieser Definition zu sehr an der äußeren Form hängen, wie z. B. an der vierzeiligen paarig gereimten, aus zwei einfachsten Perioden zusammengesetzten Einheit, die so, äußerlich betrachtet, nicht mehr als auch wieder eine Periode aus zwei Paaren zu sein braucht, uns jedoch immer die Erklärung schuldig bliebe, wie eben diese zwei Perioden sich zu einer Gesamteinheit verbinden. Erst der zweite Teil der Bestimmung, der subjektive, führt dann auch von der äußern zur innern

1) Rud. Westphal, Theorie der nhd. Metrik, Jena 1870, S. 49.

2) Rich. M. Meyer, Grundlagen des mhd. Strophenbaues, Straßburg 1886, S. 13.

Form weiter: von der Pause am Ende auf die Notwendigkeit dieser reizfreien Zeitspanne in der stärkeren Energie, im Aufwand der Kräfte zugunsten „der gewollten abgeschlossenen Einheit". Aber die Erklärung wird doch, wenn die Definition damit abbricht, nicht gegegeben. Es fehlt die Ursache der stärkeren Anspannung, die Motivierung für eben diese konzentrierte Ausdrucksform, nämlich durch den Inhalt, sei es an Gefühl, sei es an Gedanken. Die Strophe ist nicht nur eine Folge von rhythmischen Reihen, die zueinander in geregelten Verhältnissen stehen; sondern diese Verhältnisse selbst beruhen auf inneren Gründen. Und sie müssen schon dynamisch geartet sein, so wahr bereits die einzelne rhythmische Reihe vom Hauptakzent ihre Einheit empfängt. Es ist kein sinnlicher Zusammenhang nur, wie Formalisten meinen; auch der musikalische Klang der Reimpaare reicht nicht aus, über ein Schema der Reizverteilung hinaufzugedeihen zur Einheit der Strophe. Es ist überall in diesen Mitteln ein innerer Zusammenhang im Spiel; die „gewollte Einheit", die dem Dichter vorschwebt, ist geistiger oder doch seelischer Zusammenhang, eines Affektzustandes oder eines Vorstellungskomplexes, wie schon im einfachsten Satz unsrer Sprache. Der Zusammenhang des Sinnes erst läßt die Strophe entspringen und macht sich alle sinnlichen Mittel dienstbar, den Ausdruck zu vollbringen bis zum Schluß.

In der Strophe des Dichters geschieht die Vermittlung des Vorstellungsinhalts durch den Wortlaut des Textes. Davon müssen wir an dieser Stelle jedoch absehen, wo es gilt das Gemeinsame zwischen den Künsten zu erfassen. Aber die Strophe hat ihren Ursprung im Gesang: die selbe Melodie der Stimme wird nach einer Anzahl von Versen wieder von vorn angefangen. Mit der Strophe selber ist zugleich die Gliederung der Reihen zu Vorder- und Nachsätzen musikalischer Perioden gegeben, Aufstellung und Antwort entsprechen einander. „Von den vier Reihen, woraus die einfachsten Strophen bestehen, schließt sich die erste mit der zweiten und wiederum die dritte mit der vierten zum melodischen und hierdurch zugleich zu einem zusammenhängenden metrischen Ganzen. Die innere Einheit, das eigentlich wirkende Prius ist die musikalische Einheit der Reihen". (Westphal a. a. O.) Damit stehen wir auf dem Boden der Musik und hätten nun, ebenso wie die Wortbedeutung der Poesie, hier das spezifisch Eigentümliche der Tonkunst abzustreifen, um den Restbestand zu finden, der die gemeinsame Grundlage sein könnte, die wir suchen, und so zum Vergleich der bildenden Künste zu gelangen. Auch Musik ist Ausdrucksbewegung; aber Vermittler des musikalischen In-

halts sind ohne Zweifel zunächst die Töne. Mit den eigentümlichen Qualitäten der Töne erfassen wir die Träger des Ausdrucks, den nur sie zu geben vermögen. Da ist die Tonhöhe mit ihren melodischen Beziehungen, da ist die Bezogenheit auf die gleichzeitige Harmonie und dieser auf eine gemeinsame Tonika, da ist endlich die Klangfarbe, die der Tonreihe noch einen besonderen Charakter verleiht. Dagegen lassen wir absichtlich eine Anzahl andrer „Qualitäten" außer Betracht, die man auch bei strenger Rechenschaft über die musikalische Form beliebig dazwischenreiht.[1]) Es sind die sogenannten Qualitäten der Tondauer, des Schwergewichts und der Stärke, die als lauter selbständige, nicht aufeinander zurückführbare, koordiniert werden. Aber sind dies „Tonqualitäten", ausschließlich der Musik anheimfallende, gleich jenen anderen dreien? — oder sind es nicht vielmehr allgemeinere Eigenschaften, die auch anderweit hervorgebracht, durch andre Mittel vertreten werden können, als durch Töne allein? Was ist denn die quantitierende Metrik anders als Tondauerverhältnis, freilich der gesprochenen Wortsilben, aber nicht nur der langen und kurzen Vokale, sondern auch der Konsonanten, d. h. der Verbindung mit mimischen Elementen in der Lautgebärde. Akzentuierende Metrik dagegen verfolgt das Schwergewichtsverhältnis, und kann doch nicht, dem quantitierendem Prinzip der antiken Metrik gegenüber, sich als die allein berechtigte und ausschließlich diesen Namen tragende „Metrik" behaupten. Besonders aber

1) Vgl. die Leipziger Dissertation von Hermann Erpf, der Begriff der musikalischen „Form", Stuttgart 1914 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft), gibt im Sinne H. Riemanns eine sorgfältige Erörterung, der ich den folgenden Vorschlag zur gemeinsamen Verständigung gegenüberstelle: Die einfache Koordination aller dort ausgesonderten sechs Qualitäten, Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke usw. erscheint bereits logisch nicht ohne Bedenken. Tonhöhe charakterisiert den Ton, wenn wir diesen erst nach seiner Stellung im Tonsystem bestimmt haben, also als c, f, g usw. bezeichnen können. Tondauer ist aber bei einem und demselben Ton verschieden, dieser bleibt identisch, unzweideutig bestimmt, nur seine Zeitdauer wird verändert, es ist also nicht Tonqualität, sondern Quantität, wie wir von Länge der Silbe sprechen in der „quantitierenden" Metrik. Tonstärke ist ebenso nur Modifikation des nämlichen Tons, Tonintensität, gleichwie Schwergewichtsverhältnis eine Relation der Betonung, aber keine „Qualität" im Sinne einer Charaktereigenschaft, wie wir diesen Ausdruck auch bei der Farbenskala verwenden und der Intensität, dem Sättigungsgrad, der Helligkeitsstufe gegenüberstellen. Schon der Ausdruck „Klangfarbe" hätte zu dieser Kontrolle führen sollen, wie wir in der Theorie der Malerei oder in der Farbenlehre von Farbenton, Abtönung und Farbenharmonie reden. Erst durch Subordination dieser sechs Eigenschaften oder Beschaffenheiten, Zustände unter zwei höhere Prinzipien, das gemeinsame der Nachbarkünste und das spezifische der Musik, wird ein System erreicht.

geht es nicht an, das Tondauerverhältnis als das einzige der Rhythmik zu bezeichnen, während das Tonstärkeverhältnis als Dynamik gelten darf. Wie steht es mit dem Wägen des Schwergewichts der Töne überhaupt, also der exakten Scheidung von Stärke und Dauer des Tons? Die Metrik braucht das Metronom; aber auf jedem Instrument waltet, wie mit der eigenen Stimme, die hervorbringende Kraft des menschlichen Subjekts, das darauf spielt. Und hält man diese gemeinsame Entstehung der logiseh auseinander gehaltenen letzten drei sogenannten „Qualitäten" fest, so ergibt sich, daß wohl allesamt dem höheren Begriff des Rhythmus unterzuordnen sind, dem alle drei als Mittel dienstbar werden.

Mit der Rhythmik treten wir auf den gemeinsamen Boden der Musik und Poesie, finden aber auf ihm als eigentliche Herrin die Körperbewegungskunst, mit der die beiden Schwestern sicher noch die Ausdrucksbewegung teilen, wenn ihnen auch die Orchestik der Alten längst entfremdet ist, und die Mimik nicht mehr als selbständige Kunst sondern nur hier- und dorthin verzettelt erscheint. In dieser Verkennung liegt eben der Grundfehler der mangelhaften Systematik der Grundbegriffe sowohl in der Poetik, wie in der musikalischen Theorie. Aber ein Mann wie Rudolf Westphal weiß noch genau, weshalb er die griechische Rhythmik als Hauptsache verfolgt und aus ihren Voraussetzungen auch eine Theorie der neuhochdeutschen Metrik abzuleiten versucht. „Unzweifelhaft ist ja der Rhythmus die Grundlage des Gedichts" schreibt noch 1886 Rich. M. Meyer und beruft sich auf Valentin, der „Rhythmus als Grundlage einer wissenschaftlichen Poetik", gegeben hat. Nun, die Grundlage des Rhythmus ist und bleibt, wie wir eben jetzt gegenüber allzu vorschnellen Seitensprüngen in die Akustik zur Geltung bringen, die menschliche Körperbewegung, der Rhythmus des Ganges, der Betätigung unsrer Arme, der Atmung und was sonst unserm beweglichen Organismus an rhythmischer Anlage mitgegeben ward. Ausdrucksbewegung und Mimik sind uns, seit lange völlig bewußt, die Vermittlerinnen zwischen dem Schaffen und Genießen, wie zwischen den Künsten zeitlicher und räumlicher Anschauungsform. Wenn Hugo Riemann vollends Rhythmus und Harmonie als die „formgebenden Prinzipien" der Musik anerkennt, so leuchtet ein, daß die Harmonie wieder das spezifische Hausgesetz der Tonwelt birgt, während der Rhythmus zugleich als Gestaltungsprinzip der Mimik und Poesie, wie der technischen und tektonischen Künste, gleichwie der Architektur, besonders seit Gottfried Semper klar erkannt, das aller Bewegung eigene Wesen vertritt, das in der Musik, nur zum höchsten Grade körperloser Beweglich-

keit gesteigert und gereinigt, walten darf. Ganz irreführend aber wirkt wohl der Versuch, das psychische Aufnehmen rhythmischer Bildungen einseitig als ein analytisches Verhalten kennzeichnen zu wollen, während die Apperzeption metrischer Bildungen als ein spezifisch synthetisches Verhalten hingestellt wird.[1]) Da verwechselt man den Verfolg des Tondauerverhältnisses wohl allzu ausschließlich mit dem Skandieren, der quantitierenden Metrik, oder der exakten Kontrolle des Rhythmus, statt sich zu erinnern, daß die Körperbewegung, die spontane Hervorbringung des rhythmischen Verlaufes, schon auf Grund einer natürlichen Anlage des menschlichen Organismus erwächst, also notwendig als Ausfluß der ererbten Synthese im eigenen Leibe gedeiht, sodaß wir garnicht umhin können rhythmisch zu wandeln, zu handeln, zu singen und zu pfeifen, bevor noch Zahl und Maß die Analyse der Elemente nach Dauer-, Gewicht- und Stärkeverhältnis ermöglichen. Alle drei Qualitäten werden zu Mitteln des gemeinsamen Zweckes der Ausdrucksbewegung, oder es handelt sich vielmehr um eine notwendige Verwertung natürlicher Gesetze für die Gestaltung der verwandten Künste, die zunächst allesamt auf das verfügbare Material der menschlichen Organisation selber angewiesen sind, aus der sie alle gleichermaßen entspringen, und für die sie alle gleichermaßen ihre Leistungen bestimmen, ob der Weg durchs Auge oder durchs Ohr in das Innere führe, oder ob der ganze Körper mit seinem Bewegungsapparat sich unmittelbar beteilige, ob im Schaffen oder im Genuß.

Das primäre Gestaltungsprinzip für die drei Künste Mimik, Musik und Poesie ist der Rhythmus; er erwächst aus der Körperbewegung des Menschen, die ursprünglich allen gemeinsam war. Ihm gebührt also die erste Stelle vor aller Verfeinerung der sogenannten höheren Sinne, Auge und Ohr, als unmittelbarstem Ausdruck, auch ohne Worte und ohne Töne, wie ohne sichtbare Mitteilung an einen Zeugen und ohne Spiegel.

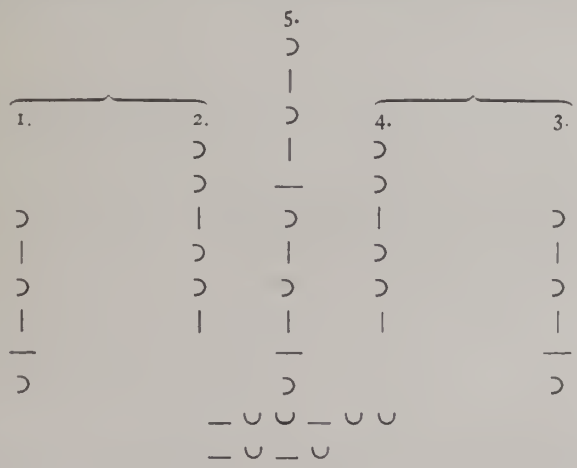
Nehmen wir nun ein Beispiel kunstvolleren Strophenbaues bei den Griechen zuhilfe, etwa die alkäische, so schreibt man das metrische Schema, unserer Gewohnheit des Lesens von links nach rechts und von oben nach unten gemäß, gewöhnlich so hin:

⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑

1) Erpf. a. a. O. p. 8.

Lassen wir alles beiseite, was Auftakt, Vertauschbarkeit der Kürzen mit Längen (syllaba anceps) und die Frage nach den metrischen Geschlechtern mit ihrer Verwandtschaft oder Kontrastwirkung betrifft, so bleibt doch fürs Auge schon klar, daß die beiden ersten Zeilen als Paar zusammengehören, das so eine Periode bildet. In sich aus zwei Hälften zusammengesetzt, also schon paarig gegliedert, erscheinen sie dem rhythmischen Gefühl in entgegengesetzter Richtung bewegt, die erste Hälfte jedenfalls eben, die andere steigend, diese aber fast rückläufig gegen jene. Die dritte Zeile hat dieselbe Anfangshälfte, bekommt aber durch den gleichen Fortgang völlig veränderten Charakter: ermäßigt gegen die Daktylen der vorigen, aber doch vorwärtsdringend in einheitlichem Zuge, wenn auch mit zunehmender Anstrengung, wie mühsam aufsteigend zur Höhe. Gespannt erwarten wir die Antwort auf diese ausschließliche Durchleitung der Trochäen. Und richtig, keine Parallele, sondern ein Umschwung folgt: die Daktylen des ersten Paares werden aufgenommen, aber wie im Niedersturz gegen die soeben erreichte Höhe, und das wird zum „Abgesang" durch die Rückkehr zum Ende des Vorgängers, dessen Form durch den Gegensatz zu den Daktylen nun völlig anders wirken muß, um sich selbst und damit das Ganze abzuschließen. Es sind Richtungskontraste fühlbar!

Stellen wir diese Strophe nun fürs Auge so auf der Fläche geordnet dar, daß die symmetrischen Formen beieinander bleiben, aber korrespondieren, um das unzweifelhafte Mittelglied, so bildet dieses, aufrecht, das Rückgrat der Gruppe, und die Schlußzeile den Untersatz des Aufbaues.



Symmetrie und Proportion treten klar zutage; aber der Rhythmus löst sie noch wieder auf zur Kadenz, — im Vollzug des durchorgani-

sierten Ganzen.[1]) Und solcher Strophe kann die Antistrophe gegenübertreten, wie der eine Halbchor dem andern auf der Bühne sichtbar entspricht, oder sie kann folgen, wie im Gesang für das Ohr. Und schließlich mögen sie zu einem dritten Gebilde zusammentreten, das aus dem Kontrast der symmetrischen Hälften die höhere Einheit herstellt und sich beiden überordnet als letzte Instanz. Wird das Gefüge durch die Gestaltungsprinzipien der Gruppe noch fester, allseitiger geschlossen, so erstarrt es zum System, zu simultanem Bestande, gleich dem Kristall oder dem Kosmos, der eine Welt für sich ausmacht. Dann vermag nur das menschliche Subjekt sich mitten hineinzufinden, sich mit der Zentralstelle gleichzusetzen und durch Ausstrahlung und Einstrahlung die tektonische Ordnung oder stereometrische Form wieder mit Leben zu erfüllen.

Das Beispiel aus der griechischen Metrik, das wir gewählt haben, belehrt noch über eine wichtige Tatsache, die für unsere weitern Beobachtungen in der Architektur schon hier festgestellt werden muß. Zu dem metrischen Schema der alkäischen Strophe wurde kein Wortlaut in griechischer oder deutscher Sprache herbeigezogen, und die Erörterung der Form konnte gegeben werden, ohne daß irgend Vorstellungsinhalt oder gar Gedankenzusammenhang vermittelt wäre. Und doch hatten wir die Mitwirkung des Sinnes, der geistigen Einheit für die Strophe gefordert. Hier sind wir ohne diese schöpferische Triebkraft des Dichters ausgekommen; denn für uns soll es sich ja nicht um sprachlichen Ausdruck eines Zusammenhangs von Vorstellungen oder gar zwischen Dingen handeln. Wer überhaupt die metrischen Zeichen recht versteht, wird auch ohne diesen konkreten Anhalt gewiß weder Ausdruck noch Zusammenhang vermißt haben. Aber welcher Art ist denn dieser? Was ohne Gehörseindrücke durch solche metrische Zeichen vermittelt wird, ist Ausdrucksbewegung, und zwar rhythmische Körperbewegung, sei es als Tanz oder nur als Gebaren, als stumme Mimik, selbst ohne musikalische Begleitung, ausgeführt, — nein, nicht einmal das, in Wirklichkeit an menschlicher Gestalt vor Augen gebracht, sondern nur gedacht auf grund der Bewegungszeichen, nach den metrischen Anweisungen innerlich erlebt, also rein nachgefühlt. Und doch haben wir den Eindruck der Zusammengehörigkeit aller rhythmischen Bestandteile zu einem Ganzen, das Anfang, Mitte und Ende hat; es erscheint uns wie ein Gewächs, wie ein organisches

1) Durch radiale Stellung der seitlichen Geraden läßt sich leicht das Gerippe einer griechischen Palmette hervorbringen, um so auch die Geltung für die dekorative Kunst darzutun.

Geschöpf gestaltet. Damit kommen wir dazu, die Strophe von der Periode zu unterscheiden. Diese ist nur ein Gefühlsablauf in der sinnlich wahrnehmbaren Form einander folgender rhythmischer Reihen; aber nicht mehr als ein Auf- und Abwogen des Gefühls in der Bewegung, — mit Anfang, ja, und Ende, ja, aber keiner Mitte? — vielleicht auch dieser, je nach dem Grade der Durchbildung, also einem Höhepunkt im Ablauf, einem Wellengipfel, aber so transitorisch, daß er keinen festen Anhalt gewährt, um die Gliederung in simultaner Auffassung, ausgebreitet nach Symmetrie und Proportion der Teile zu ermessen. Mit der Festigung der Mitte, des Aufstiegs zu ihr und des Abstiegs zum Schluß, sei es auch nur der relativen, immer wieder aus sinnlicher oder geistiger Zusammenfassung als Rhythmus sich in Sukzession auflösenden Konzentration erwächst die Strophe aus der Periode und sondert sich durch innere Richtungskontraste selbständiger ab zur Möglichkeit vereinzelten Bestandes. Solch Gebilde rein schauend zu erleben, ist ebenso möglich, wie wir es rein hörend, lauschend in der musikalischen Welt für sich erleben. Dies Schauen, dies Nachfühlen des mimischen Vollzuges, als innerlich zusammengehörigen Komplexes von Bewegungen nach unsrer Art, geschieht auch in der Architektur.

Damit sind wir jedoch in steter Beziehung zur Ausdrucksbewegung unsres Körpers, zur Ortsbewegung im Raume und zum Rhythmus unsrer Glieder geblieben. Kehren wir nun zurück zu der Gruppe der Stützen und Bogenverbindungen und stellen uns wieder vor ihr auf, um dann weiterzuschreiten. Wir vollziehen nur die Wende zur Anfangsmelodie.

Stellen wir die beiden übereinstimmenden Bogen nebeneinander und die beiden gleichen Pfeiler an Anfang und Ende, so mögen sie gar der Wirkung von Reimpaaren entsprechen, während die reichste Form des Mittelgliedes noch übrig bleibt. Diese käme in schlichter Aufreihung der Gleichklänge nicht zu ihrem Recht, es sei denn, daß sie selbst erst im Mittelvers einer zweiten ebenso fünfzeiligen Strophe ihren Gegenreim fände. Dann erst entspräche die metrische Form einigermaßen der Rolle der Säule als Bindeglied, aber mehr der Doppelstrophe, als innerhalb der ersten an sich, wie die plastische Gestalt für das Auge erscheint.

Damit sind wir auch bei der Gegenüberstellung zweier solcher rhythmisch gegliederter Gruppen, die durch einfachen Stützenwechsel in der Arkadenreihe bis zu gewissem Grade sich entwickeln. Damit erhalten wir völlig durchgebildete Korresponsion auf beiden Seiten,

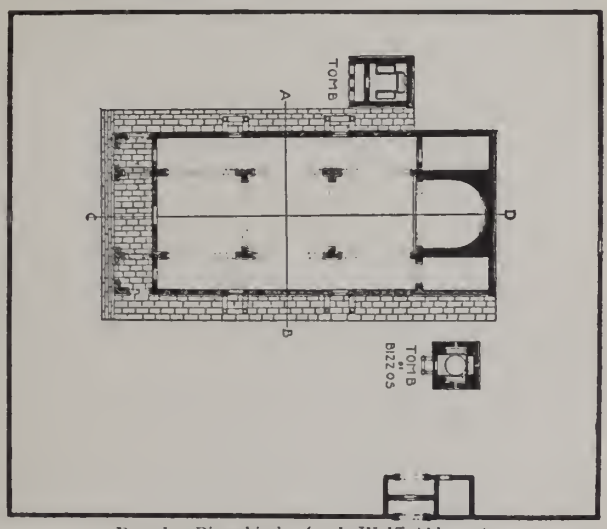
der nur drüben wie hüben die höhere Zusammenfassung über dem Paar der Bögen fehlt, um sich als Einheit abzuschließen gegen den weiteren Verlauf der parallelen Reihen. Der Betrachter selbst, das menschliche Subjekt, mit dem wir immer rechnen, muß die beiden unfertigen Hälften in sich zusammenfügen: er wird zum Träger der letzten Instanz für beide Seiten.

Was unserm Schorgan in gleicher Anordnung raumkörperlich geboten wird, löst es in sukzessiver Auffassung zu gleicher Folge durch abtastendes Sehen auf; was eben den schweifenden Blicken fließend zerrinnen mag, vereinigt die stillhaltende Schau in uns, schon aufgrund der eigenen Körpereinheit, die in beiden Phasen des Verhaltens dieselbe bleibt, und der innigste Einklang zwischen der Tastregion unsres Leibes und der Blickregion unsres Augenpaares leistet diese Zusammenfassung der ganzen Periode zur Einheit, — nochmals ausdrücklich hervorzuheben — nur in uns. Es ist subjektives Geschehen, dem das objektiv Gegebene der Formendarstellung nicht völlig gleichkommt. Freilich, der Trägerin der rhythmisch wogenden Gruppierung, der Säule drüben, die zur Dominante werden könnte, entspricht die gleich bevorzugte Gestalt auf dieser Seite, wie Reim dem Reim oder Schlußzeile der Schlußzeile: wir erwarten sie mit Spannung und finden die Lösung, aber nicht völlige Befriedigung, nicht Ruhegefühl des erreichten Abschlusses aller Strebung. So stehen sich geistig auch Strophe und Antistrophe einander gegenüber, so wirklich im Raume die Hälften des Chores in Aufgesang und Abgesang vor der Bühne. Im Bauwerk, in dem wir uns befinden, behält jedoch immer die simultane Auffassung das letzte Wort, da wir den Parallelismus der Seiten als eine Periode des Fortschritts in uns zusammenfassen, den zurückgelegten Raumabschnitt als dauernden Bestand hinter uns lassen und schließlich am Ende die Bewegungsachse selbst als die symmetrische „Auktorität" anerkennen, die das Ganze zusammenhält.

So kann auch die fortschreitende Entwicklung der objektiven Wiedergabe solcher rhythmischen Konzentration zur Gruppe nicht umhin, die letzte Folgerung auch da zu ziehen, indem sie ergänzt, was nach der obigen Analyse noch zu fehlen schien, und nur subjektiv hinzugefügt werden konnte: über das kleine Bogenpaar, das die Mittelsäule mit den äußeren Trabanten in Pfeilerform verbindet, wird nun ein größerer, sie beide überragender Bogen gespannt, der den ersten Pfeiler mit dem andern zusammenfaßt. Damit ist die Unterordnung der fünf Glieder unter eine höhere Instanz erreicht, aber sie geht über den Kopf der Säule hinweg und schwingt um, ohne

Rusapha, Sergiusbasilika (nach Phot. Sarre).

auch nur einen Augenblick über diesem untern Mittelglied auszuruhen. Es ist eine rhythmische Einheit, keine Körpereinheit im Sinne der plastisch-tektonischen Gruppe, was hier gewollt und gegeben wird. Und diese Bewegungslinie muß immer der lebendige Beschauer vollziehen, tatsächlich im Entlangschreiten, oder mimisch im symmetrisch-proportionalen Entfalten und Zusammenfügen des Strophenbaues, der nun im Ganzen doch eine Bewegungsperiode darstellt und ihre Antwort fordert in der Gegenstrophe drüben. Diese beiden korrespondierenden Einheiten vereinigt wieder das Subjekt in sich.



Ruweha, Bizzoskirche (nach Wulff Abb. 209).

Die beschriebene Form findet sich bereits in der Sergiusbasilika zu Rusapha am Euphrat[1]), die als Bau des Kaisers Anastasius vor 518 entstanden sein müßte und wegen der gleichzeitigen Kapitellformen nicht erst nachträglich diese Unterteilung der weitgespannten Hauptbogen auf ihren Pfeilern erhalten haben wird. Sie läßt aber dem großen Umfassungsbogen doch das Recht der Priorität, da er mit seiner Spannweite, d. h. dem Abstand von Pfeiler zu Pfeiler, die Gesamtanlage des Innenraumes bestimmte, wie in den Kirchen des Haurân in Zentralsyrien auch. Die Zerlegung der ganzen Länge der Wandelbahn in je drei solcher Rundbogenöffnungen auf den niedrigen schwerfälligen Mauerblöcken, die sie tragen, gibt — wie in Kalb-Luzeh[2]), — die Verwandtschaft mit dem weiträumigen Plan der Konstantinsbasilika in Rom anheim, die sich in drei große Quadrate gliedert und diese auf gewaltigen Eckpfeilern mit einspringenden Säulen davor unter Kreuzgewölben zusammenfaßt. Noch entschiedener sehen wir dann

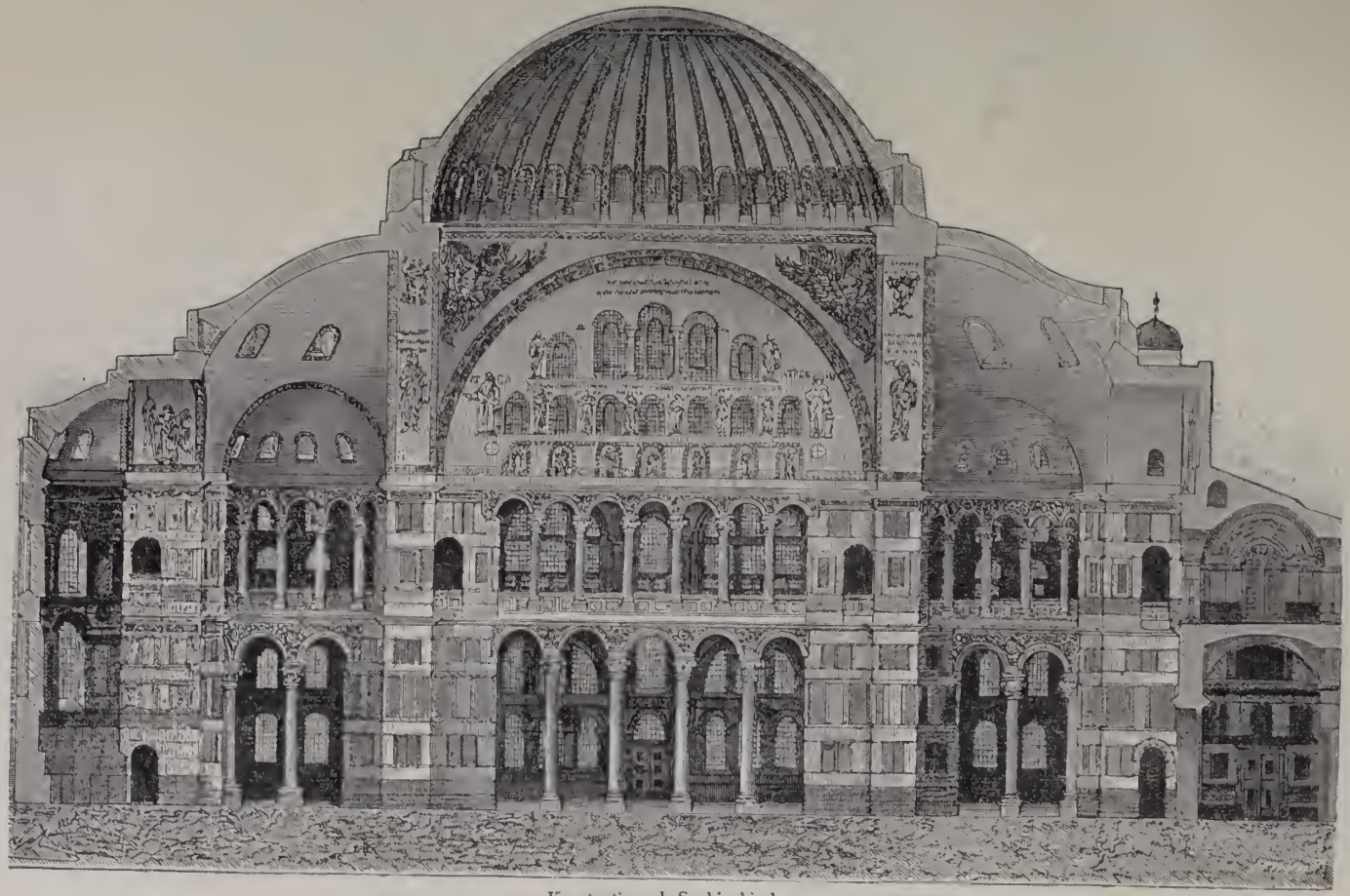
1) Vgl. unsere Abbildung nach Phot. F. Sarres. Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet von Fr. Sarre und E. Herzfeld. Berlin 1911. Oskar Wulff, Altchristliche u. byzant. Kunst: Handbuch d. Kunstwissenschaft. Lief. 15, S. 217.

2) de Vogüé, La Syrie centrale (1865—77) II.

das Mittelschiff der Bizzoskirche zu Ruweha im westlichen Syrien[1]) durch quergespannte Gurtbogen unter dem offenen Dachstuhl in drei solche Quadrate geteilt, die den Weg des durchwandelnden Besuchers verlangsamen, und durch die weiten Ausblicke in die Seitenschiffe zur ausruhenden Tiefatmung veranlassen mußten, so daß jeder solcher Raumabschnitt wie ein großes Sammelbecken alle Bewegung in sich beruhigt umfangen hielt. Nur die Balkenlagen droben markieren sozusagen den durchgehenden Taktschlag auf der Mittelbahn, genau so, wie auch die Fenstereinschnitte in der Obermauer zu Kalb-Luzeh[2]) und die mit ihnen entlanglaufenden, auf Konsolen dazwischengestellten, Zwergsäulen schon zum Prinzip der regelmäßigen Reihung zurückkehren. Damit ist die mögliche Verbindung mit der Gesamtdisposition der Raumgestaltung angedeutet, die schließlich in der byzantinischen Kuppelkirche ihre folgerichtige Vollendung fand. Gerade in diesen Zentralanlagen oder ihrer Verquickung mit dem Langbau der Basilika, als deren großartigstes Beispiel immer die Hagia Sophia in Konstantinopel erscheinen muß, finden sich die Anläufe zu rhythmischer Zusammenfassung der Reihen in strenger geschlossenem Strophenbau sehr häufig. Stehen in der Sophienkirche auf beiden Langseiten im Erdgeschoß je fünf Arkaden einander gegenüber, als säulengetragene Reihe der Raumöffnungen zwischen den breiten Pfeilermassen des Kuppelquadrates, so weist doch auch hier schon die ungerade Zahl auf eine Mittelachse hin. Im Emporengeschoß steigert sich die Zahl der Zwischenräume durch engere Stellung auf sieben, beschleunigt also die Bewegung gegenüber der unteren. Dann aber folgen im weitgespannten Bogenfeld, abgesehen von dekorativen Flächenteilungen durch Mosaikmalerei, nochmals sieben Rundbogenfenster in schlichter Reihe, — und dann erst die Gipfelung mit Hilfe eines Gruppenbaues in der Mitte. Links und rechts wird, um je ein Fenster einspringend, noch einmal die nämliche Einzelform, also über dem zweiten und sechsten, wiederholt, — aber nur als vorbereitende Trabanten für die geschlossene Dreifaltigkeit des letzten Gebildes: auf zwei kleinen Säulen ruhen die drei Arkaden; aber diese sind wieder im Wert unterschieden, die beiden seitlichen einander gleich, die mittlere beträchtlich höher, mit gestelzter Bogenform aufsteigend, also entschieden genug zur Dominante der symmetrisch proportionalen Einheit erhoben. Sonst aber begegnet in diesem Bau an verschiedenen

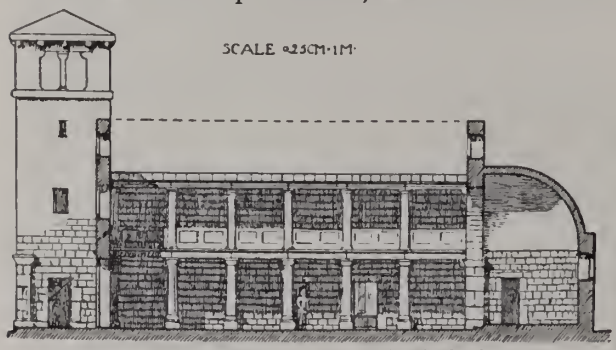
1) H. C. Butler, Publ. of the Princetown-Univ. Div. II, Sect. B. bei O. Wulff a. a. O. S. 213.

2) de Vogüé, La Syrie centrale (1865—77) II.



Konstantinopel, Sophienkirche.

Stellen die offenbar beliebte Reihung dreier Öffnungen zwischen Wandpfeilern, so daß die kleinen Bögen auf zwei Säulen in gleicher Scheitelhöhe verlaufen, darüber jedoch mit einem geschlossenen Mauerfeld von einem großen Bogen zusammengefaßt werden. So sehen wir sie auch im Altarhaus an dem Zentralbau von S. Vitale zu Ravenna, und zwar in zwei Geschossen über einander an den Langseiten dieses Chores vor der Apsis selbst, während in der Hauptkuppel die Gruppe von zwei kleinen Bogenöffnungen auf einer Säule unter dem Rundbogen des Fensters erscheint, so daß von Stützenwechsel nicht eigentlich die Rede sein darf.



Umm is Surab, Basilika von 489 (nach Wulff, Abb. 213).

In zahlreichen Beispielen erscheint diese Zusammenfassung der Reihe zu geschlossener Strophenform in Verbindung mit dem andern im Orient beliebten und in Byzanz übernommenen Motiv der Gesamtanlage mit Emporengeschoß. Darin liegt schon der Anlaß zur Wiederholung der rhythmischen Glieder in zwei Reihen übereinander und damit zur Variation in der Zahl ihrer Taktteile oder in der Auswahl der Werte bis zur Steigerung von der Reihe zur Gruppe, von der entlangschreitenden Bewegung zum Aufstieg im Stillstand. Schon die konstantinische Basilika am heiligen Grabe zu Jerusalem muß nach den Angaben des Eusebius Emporen gehabt haben, wie so manche Synagogen in Palästina, in Antiochien usw. sie besaßen. Die Ruinen der Klosterkirche von S. Sergius und Bacchus zu Um is Surab, die um 489 datiert wird, erlauben die Herstellung mit schlichten Säulenreihen und geradem Gebälk in beiden Geschossen.[1]) Dagegen zeigt S. Agnese zu Rom, als echte Vertreterin des byzantinischen Basilikentypus dieselbe Emporenanlage, doch die Säulen schon mit Bögen überspannt, und den charakteristischen niedrigen Lichtgaden darüber, unter einst kassettierter Flachdecke. Die notwendige Konsequenz zentraler Grundrißformen war dagegen notwendig der Übergang von der Reihung zur Gruppierung, wenigstens im Obergeschoß[2]), das nicht

1) Nach H. C. Butler, Publ. of the Princetown University Div. II Sect. A. p. 3. bei O. Wulff a. a. O. S. 216.

2) Vgl. auch Ravenna, Baptisterium, Gliederung des Lichtgadens.

mehr für freies Einherwandeln und wechselnde Aufstellung wie der Raum unten gedacht war, sondern gesammelten Zuschauern, sitzbedürftigen Frauen und bevorzugten Gruppen der Gesellschaft, wie dem Fürstenhaus und seinem Gefolge zum Aufenthalt dienen sollte. Das war schon eine Aufforderung zu strengerer Umrahmung des geschlossenen Bildes in dieser optischen Region für den untenstehenden Beschauer, und die Zentralisationsmotive der Rhythmik haben ihren Ursprung genommen. Nehmen wir endlich in solchem Innenraum einer mehr oder minder zentralen Anlage, oder gar in einem Kuppelbau wie S. Vitale in Ravenna, S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel, oder in der Sophienkirche vollends, den Aufbau mit der Kuppel darüber in seinen drei Geschossen zusammen, so tritt außerordentlich lehrreich und schlagend die Analogie mit den drei Zonen der Bewegung hervor, die wir auf Grund physiologischer Organisation des Menschen unterscheiden und übereinander ordnen mußten. Die Rhythmik unsres am Boden haftenden Ganges verbindet sich kraft seiner „aufsteigenden" Dipodie mit der Rhythmik unsrer Armbewegungen und Hantierungen in der Gürtelzone, in der auch die Ausdrucksbewegungen so vorwiegend spielen, und endlich mit der Rhythmik der Blickbahnen, mit denen wir im letzten zusammenfassenden Aufschwung in die rein optische Region aufsteigen d. h. in den Bilderkreis oder den Fensterkranz des Lichtgadens, über die Wandfelder der Gurtbögen und die sphärischen Dreiecke der Zwickel zu dem schwebenden Kuppelgewölbe selbst.

Der strenggeschlossene Strophenbau ist das entscheidende Merkmal für die Rhythmik des oströmischen Kirchenbaues. Die immer erneute Durchführung der regelmäßigen Reihe dagegen, das Gliederungsprinzip des Langhauses in seinem ursprünglichen Wesen als Wandelbahn, entschied den mannigfaltigen Entwicklungsgang der Rhythmik des Abendlandes von den Anfängen der romanischen Basilika bis zur gotischen Kathedrale. Und die Auflösung dieses Gestaltungsprinzips, die Abkehr von dem Bewegungsrhythmus als treibender Kraft der ganzen Raumkomposition, zur Beruhigung, zum Stillstand der Schau und damit zum Einraum, bedeutet die Wendung zur Renaissance.

ROMANISCHER KIRCHENBAU

1. FLACHGEDECKTE BASILIKA IN DEUTSCHLAND

An der Wende des ersten Jahrtausends schon beobachten wir in deutschen Landen den Kampf der komplizierten griechischen Rhythmik aus Byzanz mit der einfach fortlaufenden Reihung in der lateinischen Kirche von Rom. Das Zeitalter der Ottonen unterscheidet sich von dem der Salier durch solche grundlegenden Zeugnisse des Gefühlslebens und leiblich-geistiger Organisation der tonangebenden Kreise. Wir brauchen unsre bisherige Analyse des Langhauses der flachgedeckten Basilika nur wieder aufzunehmen, um diesen durchgreifenden geschichtlichen Vorgang mit ein paar schlagenden Beispielen für die Anwendung des Verfahrens zu beleuchten.

In S. Michael zu Hildesheim[1]) ist das Langhaus durch Stützenwechsel in drei rhythmische Einheiten gegliedert, und zwar so, daß jedesmal zwei Säulen von Pfeilern eingefaßt erscheinen, sowie man sich durch diese bevorzugte Form der Bauglieder bestimmen läßt, die Aufmerksamkeit sogleich auf sie zu richten. Das Motiv gleicht durchaus den byzantinischen Emporenöffnungen, indem links und rechts ein Mauerstück den ersten und den letzten Bogen tragen hilft und das Säulenpaar einrahmt; nur fehlt hier, unten im Erdgeschoß der Wandelbahn, der zusammenfassende Bogen von Pfeiler zu Pfeiler, also der strenge Abschluß zur Strophe. Dadurch sehen wir uns doch darauf hingewiesen, die Reihe der Bogenverbindungen als die eigentliche Wegleitung zu nehmen und sie von links nach rechts entlangschreitend abzulesen, oder umgekehrt. Man könnte den Pfeiler als schweren, die Säule als leichteren Taktteil fassen, und bekäme so einen daktylischen Fortgang der Stützen für sich allein, begönne mit dem zweiten Pfeiler auch die Wiederholung dieses Metrums und ebenso beim dritten, so daß zuletzt nur der Schlußpfeiler eben als starker Endstreich gälte. Indessen, solche ausschließliche Beachtung der plastischen Körper haben wir bereits prinzipiell abgelehnt, können sie also auch hier nicht als maßgebend zulassen; wir dürfen die vorhandenen Zwischenweiten

1) Vgl. unsere Tafel I, nach Die mittelalt. Bau-Dkm. Niedersachsens I Bl. 4. Sonstiges bei Dehio u. v. Bezold, KB. d. A. : 43, 2. 59, 1. 64, 2.

nicht unterschlagen. Die Arkaden selbst sind nach unsrer Auffassung vielmehr die Hauptsache: die Raumwerte gelten im Raumgebilde, die Körper sind nur Mittel zum Zweck, der Versinnlichung, und die Bögen als Bewegungslinien fordern den Vollzug in ihrem Umschwung darüber. Setzt man die Intervalle nur als reizfreie Lücken in die Rechnung ein, so sind sie Wellentäler in dem Bewegungszuge, während die Stützen die Höhepunkte bilden, in zwei Abstufungen untereinander. Aber es bleiben die beiden Möglichkeiten der Bewertung offen, die wir bereits angedeutet haben. Sind die Säulen die leichteren Formen und deshalb die sekundären, die Pfeiler die schwereren und deshalb die Haupttrümpfe? — Oder aber, ist das Verhältnis umgekehrt zu schätzen, wie wir es anfangs genommen: sind die Säulen die vornehmeren Kunstformen, die höhere Bedeutsamkeit besitzen, die Pfeiler die untergeordneten im Range? Das wäre der Unterschied zwischen quantitierender und akzentuierender Metrik auf die sichtbaren Gestalten angewandt. Dieser Zweifel hebt sich, sowie wir an den zweiten Abschnitt kommen, in der Mitte der ganzen Reihe des Langhauses von S. Michael. Der zweite Pfeiler müßte ebenso als Länge gemessen oder als Haupttrumpf gewertet werden, wenn wir vom ersten ab es so versuchen durchzukommen. Aber dieser zweite Pfeiler, der sich als paariges Glied dem ersten gesellen müßte, hat die doppelte Breite des ersten, der sich links an den großen Eckpfeiler des Schiffes lehnt. Er hätte somit als Note bezeichnet die doppelte Zeitdauer des ersten, und so könnten wir erst ihn als ganze Note rechnen, den Anfang der Reihe dagegen nur als halbe. Oder wir müßten den Doppelwert so auflösen, daß er zwei halbe bedeute, und sollten ihn demgemäß nur als eine der ersten korrespondierende Hälfte in diesen Zusammenhang hereinnehmen, mit seiner zweiten Hälfte aber als Anfang des folgenden Taktes dem zweiten Säulenpaar anschließen. Und ebenso würde es dem dritten Pfeiler geschehen, der sich gleichermaßen durch doppelte Stärke als gemeinsames Bindeglied zwischen zwei Takten ausweist. Ganz folgerichtig erscheint dann als Schlußglied der Gesamtreihe nur ein halber rechts angelehnter Pfeiler als Gegenstück des Anfangs links, — und wir finden die Bestätigung dieses Schlüssels in der Möglichkeit, daß nun die Reihe ganz gleich verläuft, wenn wir versuchen sie umgekehrt von rechts nach links abzulesen. Aber ebenso unleugbar bleibt die Schwierigkeit bestehen, daß eine solche geistige Zerlegung eines sichtbaren Ganzen in zwei Hälften, die sich doch nicht von einander lösen oder durch eine Trennungslinie sondern, als willkürlich erdachte Maßregel erscheint, zu einer Taktteilung zu gelangen, die in den vorliegenden Bestand

aufgeht. Ist das nicht eine falsche Voraussetzung gewesen, daß wir überhaupt so quantitieren dürfen? Welchen Verhältniswert haben dazwischen die Säulen? Die einzige zuverlässige Instanz bleibt doch der sinnlich gegebene Unterschied, der mit Zahl und Maß feststellbare Befund der Größen in erster Linie. Und dieser verbietet die Zerlegung der Pfeiler von doppelter Stirnbreite, sie stehen da und behaupten sich. Aber auch sie sind ein Paar, gleich den halben zuäußerst, und als solches schließen sie, durch ihr wuchtiges Auftreten, ihr hartnäckiges Standhalten, das mittere Säulenpaar ein, als feste Grenzen, und bringen auch diese beweglicheren Glieder zu einem relativen Stillstand, oder zwingen wenigstens den Beschauer zur Stellungnahme vor dieser Mittelperiode, daß ganz von selbst die simultane Zusammenfassung zur stabilen Einheit sich meldet. Dann rücken wir genau vor die Zwischenweite dieser Säulen, — das muß schon das Richtige sein, denn es sind wieder drei solche Raumwerte neben einander da, wie in der ersten bereits zurückgelegten Reihe, und im letzten Abschnitt wiederholt sich diese Dreizahl ebenso. Halten wir uns an die Zwischenräume der Arkaden als die durchgehenden und entscheidenden Instanzen des Raumgebildes, wie wir müssen und bekennen, so bekommt jedesmal die mittlere durch die Einrahmung mit dem Säulenpaar den Vorzugswert, die Anwartschaft die beiden Nachbarinnen zu überbieten, sei es auch nur für unsre Aufmerksamkeit, das Verweilen eben hier zu erzwingen und die kritischen Fragen auszulösen: wie weit Gleichmaß, Gleichgewicht auf beiden Seiten vorhanden sei. Wir legen unsre eigene Vertikale als Mittellinie ein, und finden die Entsprechung auf beiden Seiten, das heißt aber, wir vollziehen die Symmetrie durch die Ausbreitung unsrer Blickbahn von dieser Zentrale nach beiden Grenzen hinaus und umgekehrt zu ihr zurück. In sukzessivem Verfahren erproben wir die Übereinstimmung hüben und drüben und anerkennen den simultanen Bestand uns gegenüber auch für den Standpunkt, den wir selbst einnehmen, nach unserem Körpergefühl. Dabei macht sich wieder die Bevorzugung des Säulenpaares als nächster Nachbarn der Zentralstelle geltend; sie gewähren einen besonders auffallenden Anhalt, so etwa wie der Gleichklang des Reimes, hier in einem absichtlich aufgesparten Grade zwischen gleichgültiger regelrechtem Verlauf, unerwartet zwei mittlere Verszeilen bindet und zu epigrammatischer Wirkung zuspitzt. Das ist ein Konzentrationsmotiv, das beim Auseinanderweichen der Überschau (Diremption oder Diärese) das Paar zusammenhält, und bei der Zusammenführung von den äußersten Punkten her wieder den Kontrast der Richtungen steigert und mit Hilfe des Bogens dar-

über im Widerspruch selbst verbindet. Denn hier begegnen sich die Antworten der beiden äußern Glieder ebenso, wie sie vorher auseinandertraten: es ist Korresponsion. Und beide Hälften stehen einander in Proportionalität gegenüber, ganz besonders wirksam, wenn wir die Pfeilspitzen beider Richtungslinien gegeneinanderkehren und die beiden Paare hüben und drüben in dynamischem Ausgleich ihrer Kräfte denken. Dann steigt zwischen ihnen die Vertikalachse in die Höhe, die wir als Dominante fordern, aber nicht sinnlich sichtbar verkörpert finden, um die Gruppe wirklich zusammenzuhalten. Kein Körperwert, sondern ein Raumwert steht in der Mitte, nur durch die Rahmenglieder ausgezeichnet.

Halten wir nun aber diese paarige Symmetrie aus je zwei unterschiedlichen Gliedern und drei wieder andersartigen, unter sich aber völlig gleichen Bindegliedern fest, um die gemeinsame Vertikalachse, die durch das mittlere dieser letzteren hindurchgeht und es dadurch zur Kopula der beiden entsprechenden Hälften erhebt, — so merken wir, daß auch rechts die Reihe noch weiter läuft und den endgültigen Schlußpunkt erst nach drei weiteren Raumteilen erreicht, also nicht erlaubt uns bei der simultanen Auffassung der Mittelperiode zu beruhigen. Es folgt ein Bogen, wieder das Säulenpaar, mit seiner gleichen Verbindung, und nach einem dritten Bogen der Pfeiler von halber Breite des soeben als vollgültig behaupteten, nun durch einen stärkern Nachbar vollends festgelegt. Wir kommen auf dieser Seite zu einem Anhängsel, das dem Anlauf auf der andern zu ähnlich empfunden wird, um den Vergleich nicht herauszufordern; prüfen wir es aber als Wiederholungssatz jenes, so wie das Erinnerungsbild es unmittelbar, sonst aber der Rückblick auf den zurückgelegten Weg an Ort und Stelle gestattet, so geraten wir doch in Verlegenheit. Wir können den daktylischen Gang, mit dem wir dort einsetzten, jedenfalls nicht durchführen; er verkehrt sich sogar ins Gegenteil, zum anapästischen Aufstieg, wenn eben die Säulen als beweglichere leichtere Elemente gelten sollen, gegenüber dem Pfeilerschluß, der dem Niedersatz des letzten Fußes und dem „Halt! Stillgestanden"! entspricht. Versuchen wir es, die Übereinstimmung mit dem Mittelsatz aufrecht zu erhalten, so fehlt uns das Anfangsglied, wenn wir es nicht im Schlußstück dieser Hauptperiode selbst erborgen, in dem Pfeiler, dessen Hälfte uns als Gegenstück des Schlußgliedes genügte. Bei solcher Lesung ergäbe sich allerdings eine Lösung für die Frage nach der Gesamtreihe. Das metrische Bild entspräche dann der bekannten Form des Choriambus in dreimaliger Wiederholung, bei der wir nur die

erste und die letzte mit der mittleren durch willkürliches Verschleifen oder Durchhalten verbänden. Das Schema fordert:

– ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ –

Die selben Zeichen ergeben für unsere Stützenreihe:

– ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ –

d. h. zwei Doppellängen gegen die Mitte, die sich nicht in zwei einfache zerlegen lassen, wohl aber als durchgehaltene Bindeglieder bewähren, sowie wir die Kette der drei außer Acht gelassenen Arkaden dort einschalten, wohin sie gehören. Sie sind ja, wie wir mehrfach festgestellt haben, die Hauptsache und kennzeichnen das Ganze als periodische Wiederkehr von Triaden solcher Raumwerte. Bezeichnen wir darnach die Säulen mit Kreisrunden, so böte sich das Schema folgendermaßen:

— ⌒ o ⌒ o — ⌒ o ⌒ o — ⌒ o ⌒ o —

ganz adäquat aber nur bei entsprechendem Abstand durch größere Bogenweite:

| — ⌒ o ⌒ o ⌒ — ⌒ o ⌒ o ⌒ — ⌒ o ⌒ o ⌒ — |

Nur ein eigensinniger Metriker würde sich auch hier anheischig machen, die daktylische Bewegung als erwiesen hinzustellen, indem er Anfangs- und Schlußglied die Vorzugsrechte des natürlichen Hochtons für solche Stellen, als Ergänzung der mangelnden Quantität gewährte. Doch würden wir auch ihm entgegenhalten, daß eben doch die Intervalle, die Raumfaktoren in den Arkaden die entscheidenden Größen sind und bleiben. Damit ist aber auch für uns die zeitliche Gliederung des Raumes in dreiteilige Perioden vollkommen ausgemacht, und zur Aufrechterhaltung der Raumeinheit, die als Wandelbahn gegeben ist, dient nun ganz begreiflicher Weise die Verdoppelung oder ungesonderte Durchhaltung der Mittelpfeiler in zwiefacher Länge, damit sich diese Bewegungsperioden als belebte Raumschichten kräftig genug und widerstandsfähig voneinander absetzen, oder gegeneinander abheben können in der eingeschalteten beharrenden Raumschicht, wo notwendig wie in einer Pause, nach dem Schluß der einen auch der Anlauf zur folgenden stattfinden muß, — also ein Wellental sich einschaltet, aus selbstverständlicher Ökonomie der Kräfte, die sich umschalten.

Dieser Sinn der betrachteten Reihe wird völlig überzeugend erst dann ausgelöst, wenn wir wirklich vollziehen, was hier in Worten schon an die Hand gegeben ward, nämlich die Einheit der Wandelbahn als Innenraum. Zu ihr gehört ja unweigerlich auch die andre begleitende Parallelreihe dazu, und es war ja nur methodischer Not-

behelf, wenn wir zuerst eine Seite für sich allein betrachtet haben. Kehren wir also zum Anfang zurück und versuchen nun das Ganze im Parallelismus der Seiten auf unserem Wege zu erfassen, im engsten Zusammenhang mit der Rhythmik des menschlichen Ganges, die wir so wieder einsetzen in ihr ursprüngliches Recht. Setzt unsre Ortsbewegung auf der Mittellinie des Langhauses an dem Punkt ein, wo diese Bahn von der Achse der ersten Pfeiler durchschnitten wird, so haben wir den Anschluß an das rhythmische Vorbild der Stützenreihe und des Arkadenzuges gewonnen und brauchen uns mit unsern Körperbewegungen nur anzubequemen, soweit es sich ergibt, ohne in Widerspruch zu treten. Dann folgen hüben und drüben die ersten Zwischenräume als eng zusammengehöriges Paar, darauf die zweiten mit den Vorzugswerten der Säulen, deren erste zwei, links und rechts im Verein, mit ihrem Gleichklang vorbereiten, deren gleichzeitige Wiederkehr aber den Wert bestätigt, den wir zwischen beiden Paaren erfassen, das ist die Raumweite der mittleren Arkade. Und nun geht es in dieser umgekehrten Reihenfolge, die das überraschende Spiegelbild der Säulen anheim gegeben hat, weiter zum dritten Zwischenraum und zum Schlußglied, das dem ersten Anfang entspricht, und mit solchem Anklang oder Erinnerungsbild den verstärkten Aufenthalt erfordert, den auch seine Form erzwingt.

Die erste Periode, die wir damit durchgemacht haben, ist nun gewiß mehr als eine rhythmische Periode der Bewegung allein; denn sie beharrt im Raume, in dem sie vollzogen ward, entflieht nicht mit der Zeit, wie jene völlig transitorische Form sicher verschwunden sein würde, wäre nicht das menschliche Subjekt als Träger des Erlebnisses übrig geblieben, d. h. unser Körper und unsre Seele als Wirkeneinheit noch imstande, die Nachwirkung des Ablaufs zu bewahren. Was wir im Raume zurückgelegt, als unsern Weg in Begleitung der Reizkomplexe von beiden Seiten her beschrieben haben, das besteht in der Aufeinanderfolge dieser Zeugen wie in der Bewegungsvorstellung unsres Geistes, hier als innere dort als äußere Wirklichkeit fort, jede nach ihrer Dauer, — und unser Bewußtsein faßt die Periode zur Einheit zusammen, in einer sinnlich frischen Gesamtanschauung, die sich räumlich ausbreitet, im Nebeneinander, wie jener vergangene Vollzug im Nacheinander vor sich ging. Damit ist das Mehr an festem Zusammenschluß bezeichnet, dem wir gerecht werden möchten, indem wir sagen: die Periode ist zur Strophe geworden, d. h. zu einem rhythmischen Ganzen, das nicht allein zeitlich, sondern auch räumlich vorgestellt werden kann, sei es auch nur mit Hilfe der Schrift oder gra-

phischer Versinnlichung sonst, wie wir uns den Bau einer poetischen Form und die Folge der Gehörseindrücke dichterischer Sprache zu veranschaulichen suchen. Wie Periode brauchen wir auch Strophe in übertragener Bedeutung hier gegenüber dem rhythmisch gegliederten Raumgebilde, und das Wort für die abgeschlossenere Einheit innerhalb eines dichterischen Ganzen hier mit besonderem Nachdruck für die Gesamtheit aus zwei parallelen Hälften, bei denen wir schon von zwei Stollen reden dürfen oder zur Strophe und Antistrophe vorschreiten könnten, wenn ihnen nicht Eins noch fehlte, der Abgesang, oder die gemeinsame Zusammenfassung zur höheren Einheit, oder die wirksame Verbindung zu Gliedern einer solchen, die sie beide beherrscht.

Der Vergleich mit festgefügtem Strophenbau wird sich beim folgenden Durchwandern des Mittelabschnittes nur erst recht bestärken. Schon der nachdrückliche Abstoß vom vorigen und markierte Ansatz des Neuen in einem und demselben Pfeilerpaar auf beiden Seiten; die Wiederkehr des bevorzugten Stützenpaares in Säulenform und abermalige Auszeichnung der mittleren Arkade als Raumwert, d. h. die Aufreihung der drei Zwischenweiten als unter sich verschieden betonte, zur alternierenden Folge, ja zur Hervorhebung des zweiten und Zurückdrängung des ersten wie des dritten Ausschnitts, also in symmetrischer Unterordnung der Trabanten einer dominierenden Mitte, gleichwie in einem Triptychon; — das alles läßt Motive des Verweilens bis zum Stillstand vor der Mittelachse so fühlbar überwiegen, daß der Vollzug des Ganzen sich verzögert. Und eben dadurch lenkt sich die Aufmerksamkeit des Raumgefühls auch auf die Übereinstimmung in der Gesamtform der dreidimensionalen Raumschichten, die der Besucher zurückgelegt hat, und begrüßt die abermalige Wiederkehr im letzten Abschnitt auch als Bestätigung dieser Einheiten, beim dritten Mal gewiß als Dreizahl solcher Folge, je näher die Dreizahl der Arkaden in jedem Abschnitt und ihre Verdoppelung durch die Zwillingsseiten in Parallele, die geistige Zusammenfassung zur Einheit aufgrund des Erlebten nahe bringt. Beim Rückblick auf den bis dahin vollbrachten Gang, den das Aufragen des großen Hauptpfeilers am Ende, mit der Wiederkehr des kleineren halben vom Anfang, auslösen mag, — beim Durchblick durch die ganze Wandelbahn werden wir inne, daß wir diesen Vollzug auch ebenso in umgekehrter Richtung hätten durchführen können, ohne auf Abweichungen im einzelnen zu stoßen, wie der Verfolg der Parallelseite belehrt. Aber die Mittelstrophe scheint dann erst recht ihre verstärkten Pfeiler des-

halb zu bekommen, weil sie sich nach beiden Seiten behaupten soll, nicht nur als auseinanderhaltende Spannung zwischen Anfangssatz und Schlußsatz, sondern auch als zusammenhaltende Sicherung des Fortganges; denn kommen wir vom einen Ende oder vom andern, so merken wir an diesen äußeren Stellen die Zugehörigkeit des Langhauses zur anstoßenden Raumeinheit, die wieder ein Teil des größeren Ganzen ist. Und dies anstoßende Quadrat ist die Vierung der beiden Kreuzflügel, die sich dort wie hier als Querhaus vor die Öffnung des Langhauses legen, und an beide schließt sich gar ein Chor, eine Zentralstelle des Gottesdienstes an. Diese können gleich einem doppelten Fokus ihre Anziehungskraft ausüben und von jedem Ende her einen Teil der Mittelhalle an sich heranziehen. Eben deshalb, damit in diesem mittleren Bindeglied des Ganzen keine Spaltung nach den beiden Polen hin erfolge,. ward die Ausbildung zu strenger geschlossener Selbständigkeit, zur abtrennbaren Gruppe mit eigner Vertikalachse vermieden, der Verlauf der Perioden gewahrt: in gleicher Höhe und gleicher Weite reihen sich die Arkaden zu dritt gesellt, und nur im Entlangschreiten gewinnt jede mittlere, im Parallelismus beider Hälften, die Bedeutsamkeit der Einheitstifterin, d. h. nur für die Vorstellung des Subjektes, nicht in der objektiven Anschaulichkeit des Bestandes selber.

Die dreimalige Wiederholung derselben Periode und ihres gleichzeitigen Spiegelbildes gegenüber regt durch die Übersichtlichkeit des Ganzen stärker als sonst die Erwägung an, ob der Besucher nun wirklich beide Parallelen im Durchschreiten der Wandelbahn so genau nach ihrer Reihenfolge aufzunehmen und in sich nachzuerleben pflege, wie wir es angenommen haben, um über die inneren Beziehungen der Einzelglieder im Zusammenhang der rhythmischen Einheit Auskunft zu erlangen. Es regt sich der Zweifel, ob sich das leichtbewegliche Augenpaar dem Fortgang der Ortsbewegung so genau zu folgen bequeme, oder nicht vielmehr vorauseilend sich Kundschaft einhole, sodaß gar manches Bild aus weiterem Abstand sich dazwischen einschalte, die Aufnahme selbst beschleunige oder verwirre, während wir seinen Aufklärungsdienst beliebig walten lassen. Gewiß ist solch ein abwechselndes und vorwegnehmendes Zusammenwirken das Gewöhnliche, und vor allen Dingen trägt es dazu bei, die Gesamtauffassung schneller zustande zu bringen, als es in pedantischer Gründlichkeit des Durchdeklinierens und Konjugierens geschehen würde. Und ist diese Orientierung im Bilde einmal gewonnen, so vereinfachen und erleichtern sich alle Teilaufnahmen, bis zu freier Wahl der Hingabe an die Erscheinung oder des obenhin begleitenden Spiels. Ganz be-

sonders wird dies aber der Fall sein in der Verbindung der beiden Parallelseiten, da unsre Blicke, stets vorwärtsdringend, doch bald nach der einen, bald nach der andern Grenze des Raumes hinüberwandern und nirgends andauernd an einer der beiden Reihen ausschließlich haften. Und solche Freiheit muß von vornherein als Bedingung walten, da diese untere Region des Langhauses, die wir bis dahin erörtert haben, ja nicht für sich allein besteht, sondern nur den nächsten Bereich der plastischen Körpergestaltung ausmacht, dem sich obere, rein optisch zugängliche Regionen überordnen.

Wichtig aber bleibt auch das so gewonnene Ergebnis, daß dieser Bewegungsraum mit ausgesprochener Längsrichtung keine Bevorzugung des einen oder des andern Zielpunktes enthält und damit keine der beiden möglichen Richtungen vorschreibt. Vor allen Dingen enthält diese vermittelnde Halle zwischen den beiden Kreuzungsstellen der Querhäuser und ihrer Chorpartien in der Anlage des Erdgeschosses keine Anwandlung, sich selbst zur mittleren Zentralstelle aufzuwerfen. Die Aufreihung der Perioden erfolgt, bei aller ausgesprochenen Vorliebe für das Zentralisationsmotiv der Korresponsion um eine offene Mitte, eben deshalb schlankweg und unbeirrt.

Das muß auch für den weitern Aufbau entscheidend gewesen sein, dessen ursprüngliche Form durch einen Brand zerstört ist, so daß sich leider nur eine sichtlich vereinfachte Herstellung zeigt, nämlich eine glatte Obermauer und der Lichtgaden mit der fortlaufenden Fensterreihe unter der flachen Decke, die ebenfalls der spätern Zeit angehört. Die Rückständigkeit, die diese oberen Teile in ihrem heutigen Zustand gegenüber der Entwicklung zu höherer Organisation bedeuten würden, verträgt sich so wenig mit der rhythmischen Feinfühligkeit des Erdgeschosses, daß die Frage nach der ursprünglichen Durchbildung des ganzen Langhauses nicht bei Seite gelassen werden kann. Sie muß um so dringlicher eine Antwort herausfordern, als schon die untern Teile, die wir deshalb so eingehend analysiert haben, einen Zusammenhang mit den Konzentrationsmotiven außer allem Zweifel erscheinen lassen, d. h. unter dem Einfluß oströmischer, oder nun byzantinischer Vorbilder stehen, die durch neuere Forschungen im Orient jetzt erst recht bekannt geworden sind. (Vorhalle der Hagia Sophia.)

Die wohl berechnete Anlage des Langhauses und die zugehörige Steigerung im doppelten Querhaus zwingen dazu, auch im Aufbau des ersteren eine reichere Lösung vorauszusetzen. Werfen wir zur Kenntnisnahme solcher Möglichkeiten einen Blick auf benachbarte Bauten des gemeinsamen Kulturgebiets, so begegnet uns in der etwas älteren Kloster-

kirche von Gernrode bei Quedlinburg eine dem Zweck entsprechende bescheidnere Anlage, aber schon in ihrem ursprünglichen Teil mit Emporengeschoß ausgestattet. [Vgl. Tafel I, 2.] Während die nämliche Form des Stützenwechsels von je zwei Säulen zwischen Pfeilern wie in S. Michael zu Hildesheim auch in der Abteikirche zu Quedlinburg wiederkehrt, deren Langhaus mit einer Westempore von einfacherer paariger Gliederung der symmetrischen Hälften schließt, bewahrt das Nonnenstift von Gernrode im Erdgeschoß die alternierende Reihe aus je einer Säule und einem breiten Pfeiler, der als doppelte Größe auch dem folgenden Bogen zur Stütze dient. Über diesen paarigen Einheiten raumöffnender Teile steigert sich jedoch die rhythmische Reihe des Emporenbaues zu je drei Blendbogen, die je zwei kleinere Bögen umspannen, so daß zwischen den Mauerpfeilern je fünf kleine Säulen in die Öffnung treten. Darüber erst folgt der Lichtgaden mit seinen eingeschnittenen Rundbogenfenstern als ruhiger Reihe unter der niedrigen Decke. Das ist, auch in formal noch unfreier Durchführung, doch kompositionell ein absichtsvoller Aufstieg, von der schlichteren Periode des einfachen Stützenwechsels unten zu höherer Organisation in der oberen Zone, wo die vornehmen Klosterfrauen erschienen. Es ist der Abschluß der paarigen Gruppe durch den zusammenfassenden Blendbogen erreicht, und diese rhythmische Einheit wiederholt sich dreimal nebeneinander, um so erst die Periode zu vollenden, die in enger Koordination dem Prinzip der Reihung gehorcht. Aber auch dieser schneller verlaufende Satz über dem Unterbau in gehaltenem Gange hat jenseits des schließenden Wandstreifens noch seinen Wiederholungssatz, und beide haben an der Parallelseite ihnen korrespondierende Raumöffnungen gegenüber. Auch hier waltet also wie im Erdgeschoß von S. Michael zu Hildesheim der Grundsatz, die rhythmische Periode breit hinzuziehen, von ihrer Wiederholung aber durch starke Pfeilerstirn zu trennen, so daß notwendig eine merkbare Pause als reizfreier Zwischenraum entsteht. Eben deshalb muß es auffallen, daß nicht eine dritte, gleichgegliederte Abteilung des Innenraums folgt wie in S. Michael. Damit kann auch die klare Gesamtdisposition des Grundrisses nach drei Quadraten noch nicht hervortreten wie dort. Das mag die Befangenheit gegenüber dem noch fremden Vorbild von außen her oder dem früheren Entwicklungsstadium in dieser Harzgegend entsprechen, denen Hildesheim unter Bernward selbstverständlich überlegen fortschreiten mußte. Jedenfalls weist die Existenz dieser älteren Leistung, drinnen zwischen Wald und Bergen auf Geros Rodung, ganz überzeugend die Möglichkeit nach, in welchem Sinne der Oberbau des Langhauses von S. Michael ursprünglich durchgebildet sein

mußte. Ergibt schon die ganz eigentümliche, rhythmisch komplizierte Form des Stützenwechsels mit zwei Säulen statt einer, und drei Arkaden statt des Paares von solchen Raumwerten, eine Verfeinerung der Kunststudien, die dafür vorausgesetzt werden müssen, so spricht sich diese Sorgfalt auch in den Einzelformen der Säulenkapitelle und Basen aus, soweit sie nicht in späterer Zeit mit reichlich üppiger Stuckbekleidung dem Geist des Erfinders entfremdet worden sind (nach dem Brande von 1034). Über den etwaigen pragmatischen Zusammenhang zwischen dem Suffr. Geros († 951) und dem Bau Bernwards von Hildesheim (993—1022) soll hier gar nichts ausgesagt werden: es genügt die gleiche Richtung der Rhythmik in der nah benachbarten Gegend unter der Herrschaft der Ottonen. Bezeichnend für diese Gemeinschaft ist aber die Übereinstimmung im Prinzip der fortlaufenden Reihe und in der Dreizahl der Bogenpaare an der Empore dort, die sich eben dadurch als ursprünglicher, nicht erst der Abwandlung eines Teils im 12. Jahrhundert verdankter Bestand erweisen, und der einfachen Arkaden im Erdgeschoß hier. Sie würden also rhythmisch zusammengehen. Der fortgeschrittenste Bestandteil im Oberbau dort könnte den Zuschnitt des Emporengeschosses auch in S. Michael bestimmen und hier den ganzen Verlauf in drei gleiche Perioden gliedern, wie die Anlage des Ganzen sie durchaus erfordert. Beide Werke der romanischen Baukunst im jungen deutschen Reiche weisen auf griechisch-byzantinische Rhythmik, im Unterschied von der lateinischen konservativ weströmischen Basilikalform zurück, und dieser unwiderlegbare Zusammenhang mit höfischer Kultur des östlichen Kaisertums läßt sich in die kurze Bezeichnung prägen, die wir schon oben gewählt: Konzentrationsmotive. Sie treten ebenso entscheidend auch in der geschlossenen Doppelgruppierung der Gesamtanlage von S. Michael hervor, deren Hauptursache in der oströmischen Verbindung des Martyrion mit der Basilika zu suchen ist und nicht durch befestigte Klosteranlagen allein erklärt werden kann. Doch das gehört noch nicht hierher.

Unter dem Gesichtspunkt, den wir gegenwärtig festhalten, bleibt die wichtigste Tatsache für das Langhaus von S. Michael eine doppelte: die Einteilung des ganzen Mittelschiffes in drei Quadrate, und die rhythmische Durchgliederung dieser gleichgroßen Raumeinheiten mit je drei Arkaden auf beiden Seiten, deren mittlere durch die Korrespondenz der beiden symmetrischen Hälften jeder Periode zu einem Innehalten in der Bewegung gebracht und damit am Schnittpunkt ihrer Achse mit der Längsachse der Wandelbahn zu einem Sammelpunkt der Gruppenbildung von hüben und drüben erhoben wird. In

dieser Gesamtaufnahme des Teilganzen auf quadratischem Grundriß wird das menschliche Subjekt zum leibhaftigen Träger der Rhythmik, die auf ihn einstrahlt und von ihm wieder ausstrahlt an die Grenzen. Und solch eine Erlebnis der höheren Einheit erfordert jedesmal seine Zeit, oder erfüllt den Verlauf an ihrer Stelle doch mit so reichem Inhalt, daß die Bewegungszeit des Ganges selbst weit überboten wird, und daß über der regelmäßigen Reihung der Füße oder den Pendelschwingungen unsrer Ortsbewegung eine dynamische Konzentration stattfindet, die sich dann wieder lösen muß, um den Fortschritt zu der folgenden Abteilung zu vollziehen. So wogt die Systole und Diastole des Raumgefühls in mächtigen Wogen daher und empfängt darin eine Vorahnung der einstigen Ausgestaltung durch alle Geschosse hin bis in die Deckenbildung selber, wo hier noch die Flut sich glättet zum gleichmäßigen Strom der einfachen Reihung.

Ein solcher Anlauf zur Komposition im Großen war natürlich nur bei Bauten in solchen Abmessungen möglich, wie diese Kirche Bernwards von Hildesheim. Aber in bescheidenerm Grade finden wir das Bestreben zu rhythmischem Zusammenschluß in selbständige Einheiten doch auch sonst im Lande der ottonischen Kunst verbreitet. Das Motiv der Emporen von Gernrode mit Blendarkaden über Paaren niedriger Raumöffnungen findet auch im Erdgeschoß kleinerer Klosterkirchen Eingang und ergibt so eine periodische Konzentration des sonst gleichmäßigen Verlaufs des Wechsels von Pfeiler und Säule So in Drübeck am Harz und in manchen andern Resten. Die nämliche Gruppe, die sonst für Fenster beliebt wird, finden sich dann weitab im Westen, in S. Wilibrord zu Echternach an der luxemburgischen Grenze, zur Gliederung einer beträchtlichen Länge verwertet und sechsmal auf jeder Seite aneinander gereiht (+ 1031), [vgl. Tafel II[1])] während die schlichten Obermauern ursprünglich nur schlichte Fenster von kleinem Maßstab beziehungslos aufgereiht enthielten, d. h. vielleicht schon mit Absicht der Wellenbewegung unten widersprachen. Aber bei Halberstadt zerlegt noch der Klosterbau auf Huyseburg (+ 1121) sein Schiff in je drei solche Blendarkaden, deren große Rundbögen auf Pfeilern ruhen. und läßt dem Paar der Raumöffnungen mit seiner Mittelsäule dazwischen auch ebenso paarweis zusammengerückte Fenster im Lichtgaden entsprechen. Während in Echternach also die Geschlossenheit der Gruppe, deren Einführung auch dort in Lothringen wohl sicher mit Einflüssen der höfischen Kunst unter den Ottonen zusam-

1) Drübeck d. ma. Bau-Dkm. Niedersachsens I, Bl. 33. KB. d. A. 47, 3. Echternach, Förster, Denkmale d. Bauk. VIII, 25 f. KB. d. A. 38, 5. Huyseburg. KB. d. A. 58, 7.

menhängt, im Oberbau fast völlig überwunden und ihre struktive Verwertbarkeit für den Aufbau, gewiß mit Absicht, unbenutzt gelassen wird[1]), hält man im Harzgebiet noch ein Jahrhundert später an der Vorliebe fest und versucht in Huyseburg das Ganze des übrigen Baues soweit mit diesem straffen Gefüge in Einklang zu setzen, daß fast der Anschluß der Wölbung vorbereitet scheint, mit der sich andre Bauten tatsächlich später auseinandergesetzt haben.

Ein beträchtlicher Fortschritt zur Durchführung strophischer Einheiten auch im Oberbau der Basilika vollzieht sich damals sogar in Italien, wo man sonst so eifrig und lange an der regelmäßigen Reihung der Säulen festhielt. Es ist eine der wichtigsten Abwandlungen des rhythmischen Gefühls — zu gunsten der Konzentration in eine Folge von drei Perioden, — die sich in S. Miniato al Monte bei Florenz vollzieht.[2]) Das Innere, das zwischen 1014—1062 erbaut sein muß, braucht nur von der später verlängerten Unterkirche und dem Altar Michelozzos, an dem vorgeschobenen Eingang dieser im Mittelschiff, befreit zu werden, um uns den Einblick in die ursprüngliche Gesamtanlage des Langhauses noch rein zu gewähren. Der ganze Weg vom Eingang bis zur Schwelle der Altartribuna zerlegt sich in drei gleiche Abschnitte, die durch quer gespannte Gurtbögen mit Obermauer unter dem offenen Dachstuhl in möglichster Ähnlichkeit mit dem Triumphbogen der Apsis hergestellt werden. Die beiden großen Trennungsbögen werden von eingestellten Pfeilern mit hohen Halbsäulen daran getragen und erhalten in den Seitenschiffen durch anschließende Gurtbogen ihren Widerhalt bis an die Umfassungsmauern. Den kleinen Halbsäulen dieser letztern entsprechend legen sich an die Hauptpfeiler auch seitlich gleiche Halbsäulen an, um die Arkaden des Mittelschiffs aufzunehmen, die sonst auf Säulen ruhen. Ebenso gliedern sich die Pfeiler, die an Apsismauer und Eingangswand, Anfang und Ende des Gesamtsystems bezeichnen. Jede dieser drei Hauptabteilungen des Innenraums enthält links und rechts drei Bogenöffnungen, deren schlanke helle Marmorsäulen den festlichen Charakter bestimmen, bis das Pfeilerpaar mit seinem Halbsäulenkomplex in dunkelgrünen Tönen gewichtig und ernst dazwischen tritt und durch den Gurtbogen mit seiner Trennungsfläche daruber auch dem vorauseilenden Blick eine Weile Halt ge-

1) Von späteren Veränderungen des jetzt entstellten Innenraums wird hier natürlich abgesehen. Verwandt ist Susteren bei Sittard und Maaseyk.

2) KB. d. A. 69, 2. 77. 1 Köhler, Polychrome Meisterwerke. Unsere Tafel III.

bietet. Im Lichtgaden entsprechen den drei Arkaden je fünf Fenster, die gerade über den Scheiteln dieser Bogenöffnungen und über den beiden Säulen in ihrer Mitte zu stehen kommen, also der regelmäßigen Reihung über raumöffnende wie über körperliche Faktoren hin ihr Recht verschaffen. Haben wir unten, wie das mittelste Kompartiment des Schiffes am reinsten erkennen läßt, eigentlich den Stützenwechsel von zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern, d. h. das Schema der korrespondierenden Symmetrie, das wir in S. Michael zu Hildesheim kennen gelernt, so wird die geschlossene Gruppierung, zu der es hindrängt, noch stärker durch die Hinaufleitung der trennenden Pfeiler in den Oberbau und die Einbeziehung der höheren Regionen des Raumes in die rhythmische Periodenteilung, bis an das Dach. Andrerseits kommt durch die Querbalken des Dachstuhls und die Vorherrschaft der Reihe an den Obermauern wie im Lichtgaden der einheitliche Vollzug des Weges noch so stark im Sinne der altchristlichen Basilika zum Ausdruck, daß gerade durch solchen Kontrast der fließenden Bewegung mit der Zusammenfassung zu höheren Einheiten der Hauptreiz dieser wunderbaren Raumschöpfung erreicht wird. Noch immer ist die Durchführung im Sinne der Wandelbahn zum Allerheiligsten am Ende gesichert, und kein Querhaus legt sich als Widerhalt vor diesen einheitlichen Zug der Königshalle, deren Apsismosaik uns aus der Tiefe von vornherein entgegenschimmert.

Ganz verwandtes Streben offenbart auch die Basilika S. Zenone zu Verona[1]) wenn auch in wesentlich ernsterer Tonart, die sich dem Charakter des germanischen Nordens nähert. Ihr innerer Aufbau, auf den es hier allein ankommt, entstand ebenfalls in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts. Denken wir die Durchgliederung des Langhauses mit vier quergestellten Gurtbögen, so wie sie ursprünglich beabsichtigt war, auch in dem hintern Teil des Raumes, wo sie jetzt fehlt, zurück, so sondern sich drei nahezu quadratische Abschnitte vor der alten Chorpartie, durch säulenumstellte Pfeiler an den Ecken bezeichnet, und innerhalb jeder solchen Strophe öffnen sich je zwei Bogenöffnungen links und rechts auf freier Mittelsäule dazwischen. Davor aber legt sich am Eingang ein Rechteck mit drei Arkaden auf je zwei Säulen an den Langseiten, als vorbereitendes, die Menge sammelndes Praeambulum. Die weiträumige Anlage zeugt in ihrer abgewogenen Rhythmik die freie Herrschaft über das ererbte Prinzip der Wandelbahn; der wohlbegründete Gegensatz zwischen der Dreizahl der Arkaden im Vorsaal mit der Paarigkeit dieser Raumwerte

1) Vgl. unsere Tafel III und Grundriß auf Taf. XVI. KB. d. A. 66, 6. 74, 2. 77, 2.

in den drei folgenden quadratischen Teilen, denen der aufsteigende Treppenbau des erhöhten Altarhauses, auch noch ohne Querschiff, entgegentritt, spricht für die Einheitlichkeit und Überlegenheit der ursprünglichen Schöpfung, die so wie sie gewollt war, in der Entwicklungsgeschichte des romanischen Kirchenbaues grade als Raumkomposition ihre Stelle behauptet, wie S. Miniato bei Florenz, das nur durch die Schönheit seiner Verhältnisse und den ausgesprochenen Sinn für Harmonie das Auge schneller für sich gewinnt.

Gegenüber der Rhythmik ottonischer Kirchenbauten in Deutschland, die überall im Innenraum wie im Gesamtkörper zur Konzentration im Sinne byzantinischer Baukunst streben, bedeutet schon der persönliche Anteil an solchen Unternehmungen des ersten Saliers eine bewußte Rückkehr zur lateinischen Überlieferung und damit zum Prinzip der einfachen Reihung in der altchristlichen Basilika. Als Konrad II. sein Stammschloß zu Limburg an der Hardt für Benediktinermönche bestimmte, ward als Kirche der Abtei eine Basilika in der Form des lateinischen Kreuzes erbaut.[1]) Je zehn schlanke Säulen standen auf jeder Seite des Langhauses, dessen elf Arkaden auch ebenso viel Fenster im Lichtgaden entsprachen, und ebenso viel in den Außenmauern der Seitenschiffe, so daß sich der Raum außerordentlich erhellen mußte. Gleichzeitig weist das nahverwandte Hersfeld wenigstens acht Säulen, also neun Bogenöffnungen mit derselben Fensterzahl darüber auf, während der Dom zu Speyer, wieder eine Gründung des Kaisers selbst, auf die wir später zurückkommen, als reine Pfeilerbasilika die Gleichheit der Stützen durchführt und die Zwölfzahl der Achsen erreicht. Der strengen Regel der Säulenreihung folgen die Cluniazenser und ihre deutschen Anhänger in Hirßau, deren Klosterkirchen sich gewöhnlich mit sieben Arkaden begnügen. Wie dort beim Kaiser der Einfluß des Poppo von Stablo und der burgundischen Gemahlin Gisela, die mit Cluny zusammenhängen, so wirkt die rücksichtslose Reform von Schwaben aus bis hinein in die Domänen des sächsischen Kaiserhauses, und selbst in S. Godehard zu Hildesheim beobachten wir den Kampf gegen die Vorliebe für den Stützenwechsel, der man auf dem Moritzberge schon eine reine Säulenbasilika gegenübergestellt hatte. In S. Godehard stehen noch wie in S. Michael zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern; aber die Periode sondert sich nicht mehr so deutlich von der folgenden ab, und nachträglich ist auf

1) Tafel IV. Manchot, Kloster L. a. d. H. Mannheim 1892. Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer u. verwandte Bauten, Berlin 1893, KB. d. A. 48, 1. 52, 1. 55, 1.

alle Stützen ohne Unterschied die senkrechte Leiste vom wagerechten Gesims heruntergeführt, die das Auge zwingen will, jedes Glied unbekümmert um seine besondere Form als Einzelträger zu zählen und alle gleichzustellen in diesem Dienst zugunsten der fortlaufenden Reihe. Zugleich aber beweist die rechtwinklige Umrahmung der Rundbögen, wenn auch hart und eckig, zehnmal auf jeder Seite, welche Klarheit doch über die Hauptsache waltet, nämlich die Raumweite zwischen den Körpern. Die Arkaden als solche sind die eigentlichen Träger des Bewegungszuges und sichern das Wesen des Langhauses als Wandelbahn. Die Gefahr durch Gruppenbildung in ein verlangsamtes Tempo zu verfallen, wird damit beseitigt; der richtige Fortgang wird uns pedantisch und scharf wie mit dem Metronom vorgezählt, gleich wie der Gesangmeister in italienischen Kirchen noch heute laut mit seinem Stocke den Takt dazwischen schlägt. Aber diese lateinische Schulreform gegen griechisch komplizierte Rhythmik ward entscheidend für die Zukunft; denn nur sie vermochte die letzte Folgerung der Gotik für die Gleichheit aller Träger auch im Gewölbebau mit Hilfe der rechteckigen Joche zu ermöglichen. Und nur sie entsprach der Aufgabe des Gemeindehauses als Bewegungsraum innerhalb des ganzen Raumgebildes, dessen Einheit auf dem Gegensatz der Richtungen beruhen sollte, wie wir sogleich anfangs hervorgehoben. Nur wenn der Weg zum Allerheiligsten für den eintretenden Gläubigen oder für den Zug der Prozession zum Altar schon objektiv im Sinne dieser Richtung ausgestaltet wird, vermag auch der andere Bestandteil, die entgegenkommende Darbietung des Heils, die entsprechende Rolle zu erfüllen. Grade diese dynamische Wirkung des Widerspiels vom Chorhaupt der Kirche her prägt sich auch in den genannten Werken der cluniazensisch-hirßauer Mönchsreform ebenso deutlich aus, wie anderswo in den bischöflichen Kathedralen, wo Zahl und Glanz der Geistlichkeit den Gegendruck vor den Augen der Gemeinde schon an sich begünstigten.

Sogleich offenbart sich dieser Sinn auch in der Durchgliederung des Chores mit Hilfe der selben Mittel, die im Langhaus walten, nur nicht mehr in vollrunder Körperlichkeit und vollwirklicher Gangbarkeit, wie in der Wandelbahn die Auseinandersetzung auf Druck und Stoß geschehen muß, sondern nur in Reliefanschauung, die der Blick des Beschauers allein vom Gemeinderaum herüber verfolgen mag, zumal absperrende Schranken das Mönchsgestühl oder gar Treppenstufen die erhöhte Bühne der Priesterschaft gegen das weitere Vordringen des Laien verschließen. Schon in Limburg a. d. Hardt, wo der abschüssige

Baugrund des Burghügels die Anlage einer Krypta zur Sicherung, aber auch den Verzicht auf die Apsisrundung veranlaßt hat, umziehen Blendarkaden aus schlichten Wandpilastern die Fensterreihe des Erdgeschosses, die durch gleiche Lichtöffnungen im Obergaden begleitet werden. Und die selbe Reihenbewegung strömt auch in die Kreuzflügel neben der Vierung hinaus. Blendarkaden gliedern auch die geschlossenen Wände des beträchtlichen Langchores in Hersfeld mit sechs flachen Nischen unter vier Fenstern, die mit den tiefer sitzenden der Apsis doch zusammen wirken. Hier aber ist das Flügelpaar wohl weitausladend, doch noch nicht nach dem Grundrißquadrat aufgeteilt und damit in der Breite dem Hauptschiff noch nicht gleichwertig gebildet.

So zeugt uns Limburg, die Stiftung des ersten Saliers, auch für die Flächengliederung des Innenraums, gleich wie des Äußern, und bezeichnet damit den Beginn eines neuen Entwicklungsstadiums, das mit jener Rückkehr zum Bewegungsraum der Basilika doch einen Fortschritt auch hier verbindet: es ist die Organisation durch Glieder für den Augenschein im Sinne des rhythmischen Erlebens aller Teile, die ebenso im entwickelten romanischen Stil schon die Gotik vorbereitet hat.

2. LANGHAUS UND CHORPARTIE

SÜDFRANZÖSISCHE SAALKIRCHEN

Zwischen Altarraum mit Presbyterium, Chor und sonstiger Erweiterungsmöglichkeit auf der einen Seite und Gemeinderaum, als Wandelbahn oder Sammelplatz der Andächtigen, auf der anderen muß die dynamische Auseinandersetzung erfolgen. Unter Menschen, in größerer Zahl hier, in kleinerer, aber bevorzugter dort, kann dies nur in Gegenbewegung geschehen; beide vollziehen sich rhythmisch, und der Niederschlag dieser Körperbewegungen prägt sich künstlerisch aus in der Raumgestaltung und Durchgliederung beider Bestandteile der Gesamtkomposition.

Einen außerordentlich lehrreichen Einblick in die einfachsten Hauptunterschiede solcher „Organisation" gewähren die einschiffigen Saalkirchen mit Tonnengewölbe in der Provence, im Languedoc und in Aquitanien.[1]) Nehmen wir als ausgebildetes Beispiel das kleine befestigte Heiligtum „les Saintes Maries" am Meere vor Arles (1140f.). Da wird der langgestreckte Einraum durch rechtwinklig abgestufte Pilaster in fünf querliegende Rechtecke geteilt, an deren letztes, schon für die Krypta im Boden erhöhtes, sich unmittelbar die zusammenfliehende Choranlage mit einem ähnlichen Abschnitt unter niedrigem Gewölbe und die Apsis mit ihrem angeblendeten Säulenkranz anschließt. Rechtwinklig abgestufte Gurte teilen ebenso die schlichte Wölbung des Saales, die durch ein Kranzgesims von den Wänden gesondert wird. Die zwischen den Gurtträgern übrige Wandfläche wird durch rückspringende Eckpfosten mit Rundbögen darüber in je eine flache Nische verwandelt, so daß sich eine fortlaufende Reihe von Blendarkaden bildet. In jedem der vier Abschnitte, die vom eintretenden Besucher bis an die Schwelle der Chorbühne durchmessen werden, erfolgt also zwischen den senkrechten Einschnitten, die sie teilen, hüben und drüben eine Zusammenfassung im Aufschwung des Bogens, darüber die Verbindung in dem einheitlichen Aufstieg des Gewölbes von beiden Seiten empor und ohne Unterbrechung wieder abwärts bis zur Simshöhe, die weiter weist. Zweimal zwei solcher rhythmischer

1) Tafel V u. VI. Vgl. Revoil, L'architecture romane du midi de la France 1866—74. 3. voll. — Dehio u v. Bezold, KB. d. A. 93—98. — Bulletin monumental 1872.

Gefüge legt der Wanderer zurück: dann hält er inne vor den Stufen, die abwärts in die Krypta, daneben beiderseits zum Altarhaus hinaufführen, und durchlebt auf diesem festen Standpunkt zunächst rein optisch das nämliche Raumgebilde noch einmal im Aufschlag der Augen, bis am Ende in ruhiger Schau die Einstellung auf das Bild der Apsis erreicht wird, das die letzte Tiefenausdehnung zusammenfaßt.

Nur ein solches Paar von schlichten und doch die Bewegung rhythmisierenden Raumabschnitten ist in der Abteikirche von Montmajour ausgeführt worden; aber das einfache Rundbogenfenster dicht unter der Arkade der Wandnischen gibt doch der Reihung schon die sichtbare Dominante: es stellt in den Umschwung des Bogens einen merklichen Mittelpunkt und bringt durch die elementare Macht des Lichteinfalls die wiederkehrenden Glieder der Reihe, wenn auch nur einen Augenblick, zum Stillstand, — doch so, daß in korrespondierender Symmetrie und aufrechter Proportion die Einheit der Gruppe gesammelt wird, und daß dieser simultane Eindruck nur unsrer Augen unter dem fortwirkenden Antrieb der Ortsveränderung wieder sukzessiv als Rhythmus sich auflöst, indem wir unter die Vierung treten.

Entschieden plastischer wird die Wirkung auf den entlangschreitenden Menschen in der kleinen Kapelle von Reddes, deren fensterloser Saal durch fünfmal aus der Wand vortretende Säulenpaare mit vorgekröpftem Gesims und abgestuftem Gurtbogen darüber in eine Reihe durchaus schlichter Abschnitte zerlegt wird, deren Grenze sich nur durch den starken Eindruck eines doppelten Säulenstammes zu beiden Seiten wesentlich körperhaft, d. h. vollauf tastbar, fast wie auf Druck und Stoß bestimmt.

Einen bedeutsamen Schritt weiter gelangt das Innere der Kirche von Layrac (Gers, c. 1063—1102), wo immer nur eine Säule mit schlichtem Gurtbogen die Gliederung des Schiffes in sechs Raumschichten hinter einander vollzieht, dagegen eine eng anschließende Blendarkade das Wandfeld einfach umrahmt und so in die Kapitellzone der Säulen hinaufragend noch ein breites Rundbogenfenster einspannt. So bildet die Lichtquelle den entscheidenden Faktor zwischen der im übrigen plastischen Reliefwirkung, und die schnelle Abfolge dieser dynamischen Zentralstellen verstärkt die belebende Wirkung der umgebenden Raumgestalt bis an die Vierung, wo die weit ausgerundete, durch einen Kranz von sieben Fenstern lichterfüllte Tribuna das Auge völlig gefangen nimmt. Während hier durch dunklere Kreuzarme mit Nebenapsiden die Steigerung im Chor noch wirksamer gedeiht, finden wir in dem feinausgebildeten Bau zu Montmoreau bei Angoulême

(1. Hälfte d. XII. Jahrh.) die fortgeschrittene Zusammenfassung zu einer vierzeiligen Strophe von paarigen Gliedern auf beiden Seiten. Je eine Säule hüben und drüben trägt den schlichten Gurtbogen des Tonnengewölbes und zerlegt so, nach einer glatt belassenen Eingangsvorlage, das Langhaus, in das wir hinuntersteigen müssen, in drei übersichtliche Hauptteile. Das sauber gemeißelte Sims der Wand läuft über den Scheitel je zweier Blendarkaden, die neben den gurttragenden Säulen auf schlichten Pfeilern ruhen, in der Mitte aber von einer kleineren und schlankeren Säule entspringen. Diese verbindet also durch ihren plastischen Wert das Nischenpaar zu einer Gruppe; aber das schmale Rundbogenfenster in der Umfassungsmauer gibt doch den stärkeren Akzent, der ihren Körper auf beiden Seiten begleitet, kehrt also zur Paarigkeit zurück und leitet die zart auftretende Anwandlung zum Stillstand in der Überschau der symmetrischen Konstellation doch entscheidend zum weiteren Vollzug der rhythmischen Reihung. Die fortlaufende Bewegung des Schreitenden bleibt um so mehr ungehemmt erhalten, als von der andern Seite der Parallelismus der gleichen Glieder nur eine Unterordnung unter das vorwärtsdrängende Richtungsmoment gestattet. Und die Mittelsäule der einen Seite weckt nur die stärkere Erwartung auf die Antwort gegenüber, wie etwa der Mittelreim einer Terzine gespanntere Aufmerksamkeit erheischt als der öfter wiederkehrende Gleichklang der begleitenden Paare. Doch diese Strophenbildung im Bauwerk ist bereits verwickelter als sie nach den plastisch hervortretenden Gliedern allein erscheinen könnte. Über die Terzinenform kommen wir schon auf einer Seite hinaus, auch wenn wir nur die Reliefwirkung metrisch einschätzen; denn zu ihr gehört notwendig noch das Paar von Bogenschwingungen zwischen Eckpfeilern und Säule hinzu, also wäre die Hälfte des Ganzen bereits viergliedrig zu nennen, dem die andre Hälfte gegenüber entspricht. Das ergäbe schon Ottave rime. Dann haben wir jedoch unzweifelhaft mit der glatten Tonnenwölbung zwischen beiden Wänden als höherer Zusammenfassung der gepaarten Seiten zur Einheit des Raumabschnitts zu rechnen, — und sie gibt dem Auge den fortlaufenden Reliefgrund als Raumgrenze für den Aufschwung unsrer schweifenden Blicke. Als höchste optische Instanz aber spricht das Paar von Fenstern in gleicher Parallele von links und von rechts herein; — sie bestimmt doch wohl den dynamischen Charakter des Ganzen als eine im Grunde vier höchste Hebungen enthaltende Strophe. Von hier aus begreifen wir auch die weitere Ökonomie; die Vierung offenbart sich nach den drei Quadraten im Langhaus bereits als das Grundmaß des Ganzen und ordnet sich,

mit seiner Kuppelzone zwischen säulenbesetzten Gurtträgern, die etwas kleineren Kreuzflügel mit Halbkreisnischen und Tonnenwölbung unter, während die stark vorgeschobene, d. h. um den Auftakt am Eingang verlängerte Chortribuna ringsum die Blendarkaden des Langhauses zwischen Säulen im Kreise wiederholt und durch fünf gleiche Fenster das Licht von allen Seiten einströmen läßt.

Bei den letztgenannten Kirchen ist die Steigerung der Chorpartie bemerkenswert. In Layrac erscheint die Erweiterung der Apsis als späterer Zuwachs über die festgeschlossene Anlage des Kreuzarms mit Nebenapsiden hinaus; deshalb mag die nähere Besprechung des Verhältnisses zum Langhaus bei diesem Beispiele vermieden und auf spätere Gelegenheit verspart werden, wo die Auseinandersetzung im Ganzen erfolgen muß.

KUPPELKIRCHEN AQUITANIENS

An die Einteilung in Quadrate gebunden bleibt die Komposition der sonst so verwandten Kuppelkirchen in Aquitanien, schon aus konstruktiven Gründen. Denn diese Einheit selbst ist ein streng geschlossenes System für sich. Eine Mehrzahl kann nur aneinander gereiht werden und bewahrt die Selbständigkeit aller Glieder der Kette. Da liegt der Unterschied gegen die tonnengewölbten Saalbauten in Südfrankreich. Oder sie können einer letzten Steigerung zustreben, die ihnen in höherer Organisation gegenübertritt — als Chorpartie eines solchen Langhauses. Darin aber liegt zugleich der Keim zu der letzten Folgerung: diese überlegene Einheit zur Dominante eines weitern Systems zu erheben, das sich auch nach den übrigen Seiten hin vervollständigt, sei es zum lateinischen Kreuz mit ausgeprägter Zentralisation, sei es gar zum griechischen Kreuz mit gleichen Flügeln um die Mitte.[1])

Die Kuppelform selbst aber bestimmt schon den völlig abweichenden Charakter der rhythmischen Gliederung; denn sie ist von vorn herein Strophenbau in ihrem Wesen. Gehen wir von der einschiffigen Anlage des Ganzen aus, weil diese zum großen Teil doch im Langhaus der kreuzförmigen Basilika wiederkehrt, und schließen dann die vollendetsten Beispiele höherer Ansgestaltung an, so ergibt sich eine folgerichtige Durchbildung der Mittel von selbst. Die grundlegende Tatsache bleibt jedoch immer die Zentralgewalt der Kuppel über dem Kubus, d. h. der strenge Zusammenschluß der rhythmischen Motive unter

1) Tafel VII—X. Vgl. F. de Verneilh, L'architecture byzantine en France 1852. Dehio u. v. Bezold KB. d. A. T. 101 ff. Felix Witting, Westfranzösische Kuppelkirchen, Straßburg 1904.

der unweigerlich höchsten Instanz, die alles zur Einheit in der Vertikalachse, und zwar auf dem gegebenen Schnittpunkt der beiden Horizontalachsen der Raumform, d. h. für den festen Standpunkt in der Mitte des Systems verbindet. Das ist durchaus die Konsequenz des kunstreichen Gefüges griechischer Rhythmik und weist auch hier zurück auf ihre byzantinischen Quellen, wie immer die Vermittlung, dort nach Marseille, hier von der Westküste her, gedacht werden möge. Jeder von einer Kuppel überdeckte würfelförmige Aufbau wird von vier kräftigen Gurtbögen eingespannt, die um so notwendiger auf festen Eckpfeilern ruhen, als die Absicht besteht, zwei Seiten der Grundform zu öffnen, um Anschluß an die folgende herzustellen. Die geschlossenen Seiten können in ihrer Gliederung nur dem Gesetz dieser Fassung entsprechen; aber es stehen doch mehrere Möglichkeiten zur Wahl. Die rechtwinklige Mauer zwischen den Pfeilern gestattet eine andre Auffassung als das notwendig aufsteigende Bogenfeld darüber; sie können also im untern Teil den sukzessiven Verlauf, im obern den simultanen Bestand für sich betonen, das eine oder das andre bevorzugen, oder aber beide mit einander auszugleichen versuchen, indem die getrennten Geschosse zu einer gemeinsamen Höhenentwicklung sich proportional zu vereinigen trachten; das ergäbe jedoch die Gruppe, die wieder für sich besteht.

In dem langgestreckten Bau von Roullet (Charente) folgen drei kleine Kuppeln hintereinander (XII. Jh.).[1] Die Pfeiler sind wie Säulenbündel gegliedert, von deren reichskulpiertem Kapitellkranz sowohl der rechteckig abgestufte Gurtbogen wie der ebenso gedoppelte Blendbogen der Wand mit deutlicher Zuspitzung aufsteigt. Die Umfassungsmauer bleibt bis zur Kapitellzone ganz glatt in ihrer Quaderschichtung, also gleichmäßig ausgedehnte Fläche mit vorherrschend wagrechter Lagerung. Im Bogenfeld aber eröffnet sich ein schmales Fenster in der Mitte, mit Säulchen in der Ecke unter dem Entlastungsbogen der Öffnung, dessen Keilschnitt ebenso gezeigt wird, wie das Gefüge der Masse unten. Auf dem Boden bleibt die neutrale Region der Ortsveränderung von einem Grenzpfosten bis zum andern offen, ohne Objektivierung des Ganges. Darüber betont sich die Mittelachse durch die aufrechte Fensterform, und der Einfall des Lichtes nach dem Mittelpunkt des Raumes unter der Kuppelhöhe kann nicht umhin, seine bestimmende Wirkung auf den entlangwandelnden Besucher auszuüben: er fühlt sich notwendig auf die Zentralstelle hingewiesen und zur einheitlichen Auffassung der Raumgestalt als Entfaltung von hier aus

1) Taf. VII, 1 u. 8 KB. d. A. T. 101, 5 und 106, 1. 2. nach De Baudot

gezwungen. Auf drei solche seitlich fest geschlossene Einheiten, zwischen denen die offenen Bogenstellungen, die Richtung des Weges freihaltend, vermitteln, folgt die Vierung, durch eine stärkere Einschnürung des Durchgangs bezeichnet und durch ein engeres polygones Gewölbe unter dem Turmaufsatz geschlossen; dann, durch freier gestellte Säulenpaare vor den Gurtbogenträgern eingeleitet, der Langchor mit der halbkreisförmigen Apsis, unter schlichter Halbkuppel und Tonnengewölbe. Ringsum ziehen sich an die Wand gestellte Säulen, mit Rundbogenarkaden über dem Scheitel der sieben Fensteröffnungen hin. Alle Mittel, — die plastischen der Körperbildung, die mimischen der lebhaften Bogenschwingung und die optischen der vervielfachten Lichtzufuhr — sind hier aufgeboten, um die Gegenbewegung des Chorraumes gegen das herankommende Langhaus in eindrucksvoller Rhythmik und Dynamik auszuprägen.

Einen unverkennbaren Schritt weiter, den sukzessiven Fortgang vom Eintrittsportal bis zur Schwelle des Allerheiligsten auch objektiv zu versinnlichen, erkennen wir in Gensac-la Pallue (unweit Cognac, Charente, XII. Jh.).[1]) Hier ist die Zahl der Quadrate auf vier erhöht, d. h. der Weg verlängert durch eine Wiederholung der Grundform mehr, zugunsten der vorwärtsweisenden Richtung. Die schmale Prozessionsstraße gliedert sich aber in gleich streng durchgebildete Strophen wie in Roullet; nur ist anstelle der Säulenbündel der schlichte Pfeiler mit einer einzelnen großen Säule davor als Träger des Gurtbogens bewahrt, so daß der Übergang von einem Kuppelraum zum andern sich leichter vollzieht, und ferner ist unter dem gleichen Fenster im Bogenfelde der untere Teil der Umfassungsmauer durch Blendarkaden in ein Paar von Nischen zerlegt, deren Mittelpfeiler allerdings körperlich die Halbierungslinie betont, wie die Lichtöffnung darüber, doch zugleich der Rhythmik des Doppelschrittes durch die zwiefache Schwingung so fühlbar entspricht, daß die ganze Ausdehnung zwischen den beiden Eckpfeilern der Quadratseite sich in eine Folge zweier Takte d. h. ins Nacheinander der beiden Bestandteile auflöst. Der fortschreitende Vollzug ist hier zu seinem Recht gekommen; aber auch die Symmetrie lädt zum Verweilen ein, sodaß wir uns dem festen Bestande zuwenden. Und über dem wagrechten Sims, das auf einer durchtaktierten Konsolenreihe einen schmalen Laufgang von einer Tür zur andern neben den Pfeilern und drinnen hinter diesen herum führt, durch die aufrechte Fensterform, die sich doch wieder aus zwei aufsteigenden Geraden mit Bogen darüber zusammensetzt, das Höhen-

1) Taf. VII, 2 u. VIII, 3. KB. d. A. T. 101, 6. u. 106, 3.

lot als Dominante der dreiteiligen Gruppe anerkannt. Und diese fordert das eigene Körpergefühl des aufrechten Menschen zur Mitwirkung heraus; ja, die Bestätigung des Systems als Aufbau ist bereits eine Äußerung solcher Art. In dem symmetrisch-proportionalen Aufstieg der Mittelformen kommen wir solange zum Stillstand, bis die Bewegung unsrer Augen und vollends unsres Ganges sie rhythmisch auflöst und so in den durchgehenden Zusammenhang hineinzieht. Dies geschieht aber nicht auf einer dieser Seiten allein oder nur beliebig nacheinander, wie unsre Blicke schweifen mögen, sondern schließt sich an unsre Ortsveränderung notwendig an, steht im Parallelismus links und rechts von uns in gleicher Kraft der Gegenwart da, wird also auch im Doppelschritt zugleich mit vollzogen. Beide Hälften, mit ihrer korrespondierenden Symmetrie und Proportion, bilden die Gesamteinheit in der höheren Vereinigung durch die Quergurte mit der Kuppel darüber. Jede dieser Seiten für sich könnten wir schon dem Bau eines Gedichtes aus zwei Stollen und dem Abgesang vergleichen, wenn wir von unten nach oben lesend, die beiden ersten Bestandteile neben einander setzten und das dritte, die abschließende Vereinigung beider, darüber schrieben. Dann haben wir gegenüber den Wiederholungssatz, der auch etwa in umgekehrter Folge, von oben nach unten, abgelesen werden könnte, wenn wir mit ihm alsdann nur vom Boden her ins eigene Körpergefühl zurückkehren und so im Aufstieg unsres Leibes vollgültig die Zusammenfassung vollziehen. Darnach aber bleibt wieder der Abschluß der Raumform über unserm Scheitel als letzte Bestätigung übrig, und sie wird sich aufdrängen, sowie wir die Raumöffnung unter dem Gurtbogen durchschreiten. — Jede solcher Gesamteinheiten, die somit wieder aus zwei Stollen zur Seite und dem Abgesang in der Höhe bestehen, kann als Einraum sich völlig absondern; aber der Schaltraum unter dem Quergurt leitet den Tiefenvollzug weiter. Hier liegt also die Verkettung der Reihe, die Abschlußpause des einen und der Auftakt des andern Gliedes. Den Anschluß an die Chorpartie vermögen wir nicht zu beurteilen, weil die gleichzeitige Lösung nicht mehr vorhanden ist (sie ward gotisch erneuert).

Dann folgen die größeren Raumkompositionen nach dem Grundriß des lateinischen Kreuzes. Unter ihnen mag das großartigste Beispiel der durchgebildeten zielbewußten Schöpfung einer solchen Kuppelhalle vorangehen, das sich in einheitlicher Wirkung noch heute darbietet:

Die Kathedrale von Angoulême wurde vom Bischof Guérard de Blaye zwischen 1101 und 1119 „a primo lapide“ begonnen und in

einheitlichem Zuge, wenn auch nicht ohne Spuren des fortschreitenden Geschmacks vollendet bis auf die Vierungskuppel, die doch wohl einen milderen Geist und gesteigertes Kunstgefühl verkündet.[1]) Nach einer schlichten tonnengewölbten Vorlage, über die der Schmuckbau der Fassade beträchtlich ansteigt, treten wir unter die erste Kuppel die von dem folgenden Paar wieder durch ein schmales Tonnengewölbe gesondert wird. Hier bildet die Seitenwand eine Verdoppelung der soeben in Gensac besprochenen dar. Fünf schlichte Pfeiler sind durch Bögen verbunden und umschließen so vier flache Nischen nebeneinander. Im Bogenfelde darüber sitzen statt eines Fensters deren zwei, mit Ecksäulchen verbreitert, und halten nicht ganz die Mitte zwischen dem Arkadenpaar darunter. Nehmen wir die gegenüberliegende Seite hinzu, so erleben wir an uns selbst das entschiedene Übergewicht der abfolgenden Reihung über die Zusammenfassung zur Gruppe nach oben, zu der die Kuppeleinheit doch fühlbar emporzieht. Das Gesetz der paarigen Glieder, das auch dem einspannenden Gurtbogen noch widerstrebt, erhält das Bewußtsein der durchgehenden Bewegung lebendig. Das wird anders unter der folgenden Kuppel, die mit der letzten des Langhauses in gleicher künstlerischer Behandlung aufs engste zusammengehört. Hier bildet die Blendarkade nur drei Nischen und verstärkt auch die Wirkung durch vortretende Säulen wie feingemeißelte Einfassung der Bogenextrados unter dem Würfelmuster des Simses, das den Laufgang (jetzt mit eiserner Balustrade) trägt. Auch hier aber sitzen die Fenster in gleichem Abstand, also mit breitem trennenden Wandstück in der Mitte, etwas nach außen gerückt, und treffen so weder mit der Achse der Nischen noch mit den Säulenstämmen überein. Kein greifbarer Anschluß also wird gewonnen für den Stand im Mittelpunkt, aber die Vertikalachse wirkt auch in solcher fast unsichtbaren Gegenwart; denn die oberen Konzentrationsmotive können nicht umhin ihre Wirkung auszuüben. — Unter dem Gurtbogen der Trennungspfeiler, der die Verbindung mit dem anstoßenden Raum begleitet, stehen zusammengejochte Paare von Säulen auf erhöhtem Sockel einander gegenüber, zwei und doch vereint. Bedeutet der Übergang von vier Nischen im ersten Teil zur Dreizahl in den folgenden eine Neigung zu festerem Gefüge, das schon unten die Herrschaft der Kuppel vorbereiten hilft, so bleibt doch durchweg die Paarigkeit der Fenster mit ihrem Prinzip der Reihung durch das ganze Langhaus bestehen, und nur der Gedanke der Dreifaltigkeit und der letzten Einheit taucht ahnungsvoll auf. Die Folge der Licht-

1) Taf. X. 1 u. 2. vgl. KB. d. A. Taf. 101, 9. 106, 6. 107, 1. nach Reynaud.

quellen bestimmt die Verteilung der Helligkeit ebenso, die so feierlich von oben herabquillt, als legte sich eine verklärte Zone breit über die menschliche Wandelbahn.

Die Chortribuna ist um eine Kuppelweite verlängert, so daß sie mit einer Halbtonne sich gegen den Gurtbogen der Vierung öffnet. Unter der Halbkuppel der Apsis selbst öffnet sich in der Mitte ein Fenster zwischen zwei Apsidiolen, die in radialer Richtung heraustreten; in der Verlängerung davor aber stehen sich je ein gleichgroßes Fenster, eine andere Apsidiole und nochmals ein Fenster auf jeder Seite gerade gegenüber, so daß also fünf einstrahlende Lichtöffnungen mit vier ausstrahlenden Schattenräumen wechseln. Die Mittelachse ist auch durch die Überhöhung ihres Bogens in der umlaufenden Blendarkade ausgezeichnet, die auf Säulen von der Höhe der Gurtträger sich herumzieht. Am Chorhaupt erscheint so eine Dreifaltigkeit, die Lichtöffnung von zwei dunkleren Altarnischen begleitet; unter dem Tonnengewölbe dagegen und seinem horizontalen Sims kehrt sich hüben und drüben diese dreigliedrige Gruppierung um: in der Mitte die Altarnische, als ihre Trabanten die Fensteröffnungen. Es ist ein kunstvolles Aufgebot rhythmischer Gliederung und gesteigerter Helldunkelkontraste für das Auge des Betrachters, der von der Schwelle des Allerheiligsten der feierlichen Handlung zuschaut. Aber es befremdet doch, daß die Raumform nicht aus dem Kuppelquadrat des Langhauses entwickelt worden ist und in der Arkadenreihe an der Wand nur die Übereinstimmung mit dem Motiv der bisherigen Organisation aufrechterhält. In der Vierung erscheinen gar Spitzbögen als Gurte, die sich nach den Kreuzflügeln in dunklere Partien öffnen, je eine schmale Kapelle vor der Nebenapside und einen engeren Kuppelraum mit übereck gestellten einspringenden Pfeilern, darüber jedoch auf weiterem Umkreis einen ringsum von Fenstern durchbrochenen Tambour tragen, über dem sich die Kuppel mit einer Laterne wölbt. So ist auch hier eine lichterfüllte Steigerung über die Chortribuna und die Seitenflügel erstrebt und in überraschender, wenn auch etwas befremdender Form erreicht, die völlig klares Bewußtsein über die Bedeutsamkeit des Kreuzmittels als Zentralstelle der Gesamtkomposition bezeugt.

Als die Abteikirche von Fontevrault (Maine et Loire)[1] inmitten ganz andrer Baugewohnheiten des nördlicheren Westens ein Langhaus nach dem Muster der Kathedrale von Angoulême erhielt,

1) Taf. X, 3. 4 vgl. KB. d. A. 101, 10 u. 106, 5. Viollet le Duc, Dict. rais. de l'archit. française I, 171.

da wählte man, bezeichnender Weise für den rhythmisch entschiedenen Sinn des Mönchsordens, dem sie gehörte, nicht die künstlerisch vollendete Leistung des zweiten und dritten Kuppelraumes, die mit ihrer dreigliedrigen Arkade zu beruhigter Harmonie gelangt sind, sondern die vierteilige Nischenreihe des ersten, in der die zweimalige Dipodie als grundlegende Periode des menschlichen Ganges so überzeugend zur Anerkennung gebracht war. Man steigerte nur die plastische Durchführung durch vorgesetzte Säulen im Sinne dieser fortgeschrittenen Wiederholungssätze von Angoulême, die also sicher zur Wahl standen, ließ jedoch die Ecksäulen an den Fenstern weg, um ihre Selbständigkeit im tektonischen Aufbau herabzumindern, die Lichtöffnungen allein als Mauerausschnitte desto sicherer als paarige Vertreter des Reihungsprinzips zu verwerten. Danach erscheint es nur als folgerichtige Verwirklichung der ausgesprochenen Absicht, einen Bewegungsraum mit vorwärts drängender Richtung zu gestalten, wenn auch die Zahl der Quadrate von drei auf vier erhöht ward, damit auch in der Gesamtanlage des Langschiffes der paarigen Wiederholung Genüge geschehe. So dürfen wir diese Nachahmung des bewundernswerten Vorbildes von Angoulême in Fontevrault nicht als eine „fast wörtliche Abschrift" herabsetzen, sondern müssen anerkennen, wie verständnisvoll und selbstgewiß die Abwandlung durchgeführt wurde, um als Wandelbahn gegen die Chorpartie mit Kreuzflügeln aufzukommen, deren offene säulenumstellte Apsis mit Umgang und ausstrahlenden Kapellen den ganzen Reichtum bis dahin ausgebildeter Mittel aufbot, um diesem Hauptteil der Gesamtkomposition Nachdruck und Lichterfüllung zu sichern. Auf das zeitliche Verhältnis der beiden Bestände kommt es hier nicht an; aber die bewußte Handhabung der rhythmischen Dynamik steht vor Augen, für alle wenigstens, die nur sehen wollen und eine Raumschöpfung nachzuerleben gelernt haben.

Wie weit die Gliederung der Seitenwände in solchen quadratischen Kuppelräumen Aquitaniens und seiner Nachbargegenden fortschritt, mögen wenigstens einige Beispiele noch klarstellen. In Solignac (Limoges) bewegt sich die Abteikirche S. Eloi (+ 1143)[1]) nur schwerfällig in breitgedrückten Verhältnissen; aber der Wille zu rhythmischer Bewegung wird auch in den niedrigen Blendarkaden der beiden Langhausquadrate völlig offenbar. Fünf Wandpilaster teilen die untere Wand in vier Felder, die durch den Rundbogenfries darüber mit einer tragenden Konsole nochmals paarig gespalten

1) Aber Brand 1178, neue Weihe 1200 (Witting) Taf. VII, 4 u VIII, 1. KB. d. A. 101, 1, 105, 2.

werden. Die beiden großen Fenster sitzen im Spitzbogenfeld ebenso gereiht. Im Kreuzflügel geben vorgesetzte Säulen eine Steigerung der höheren Arkadenform, und über den vier Intervallen unten steht nur eine Fensteröffnung als herrschende Lichtquelle oben. Die letzte Kuppel wird durch drei niedrige Apsiden zum Chor verlängert und durch viele kleine Fenster mehr beunruhigt als glücklich geschlossen. Da berühren sich wieder anders geartete Kunstweisen. In Souillac (Lot. Mitte des XII. Jahrhunderts)[1]) bieten drei Blendarkaden aus schlanken Pfeilern, durch die größere Breite der mittleren und die etwas überragende Höhe ihres Spitzbogens, die entschiedene Unterordnung der beiden seitlichen, ein Triptychon dar. Im Spitzbogenfelde darüber sitzen jedoch die romanischen Fenster als Paar gerade symmetrisch neben der Mittelachse. Und über dem Konsolenrand der Kuppel betont eine Tür des Umgangs noch einmal diese Mitte, doch ohne rechte Wirksamkeit für den Zusammenschluß unten. — Die Kathedrale von Cahors (Lot. ca. 1100. 1119 + Altar im Langhaus)[2]) hat dagegen in den zwei erhaltenen Quadraten je drei gleich große Rundbogennischen und darüber drei unter sich gleiche Rundbogenfenster unter dem weitgespannten Gurt der mächtigen Kuppel. Sie nähert sich durch diese Breitenlagerung am meisten den Verhältnissen der spätrömischen Thermensäle und ist durch die Dreizahl der Glieder in beiden Geschossen den fortgeschrittenen Teilen der Kathedrale von Angoulême vielleicht gar Vorbild gewesen. — Dem umgekehrten Verfahren mit beiden Abteilungen der Schlußwände begegnen wir in St. Etienne zu Périgueux.[3]) Das erhaltene Quadrat des Langhauses (aus dem späteren XI. Jahrhundert) zeigt unten sechs einfache Rundbogennischen in einer Reihe mit sehr tief liegendem Horizontalsims, in dem stark überwiegenden Spitzbogenfelde zwei hohe weit auseinander gerückte Rundbogenfenster und dazwischen eine breit umrandete Rundöffnung, die solch ein getrenntes Paar nur mühsam zur Gruppe zu binden versucht. In der anschließenden später, erst XII.—XIII. Jahrhundert, entstandenen Chorkuppel siegt dagegen die wagrechte Reihe oben wie unten: über sechs höher hinauf gezogenen Arkaden stehen drei hohe rundbogige Fenster gemeinschaftlich umrahmt unmittelbar auf dem Gesims, und das mittlere von ihnen, dessen Öffnung niedriger eingeschnitten ist als seine Begleiter, wird durch die Rahmen doch mit ihnen auf gleiche Höhe gebracht, so daß wir es in der Reliefgliederung der Innenwand gewiß nicht als Domi-

1) Taf. VII, 3. VIII, 4. Bezold, KB. d. A. 104, 2. 2) Taf. VII, 6. VIII, 5. KB. d. A. 100, 5 u. 101, 3. 3) Taf. VII, 7 u. IX, 1. KB. d. A. 100, 3 u. 101, 1.

nante anerkennen, aber auch nicht als zurückweichende oder verminderte Mittelgröße einschätzen mögen, wie es nach außen erscheinen muß. Die Organisation durch schlanke Säulen an den Pfeilern ringsum bestätigt nur die Reihung der Glieder und das fortgeschrittene Stadium der geschmeidigen Bildung mit dekorativen Absichten.

Die bewußte Verwendung des Spitzbogens führt in der Kathedrale von Angers (ca. 1150/60)[1]) zu einem seltsamen Widerstreit der Wandglieder und doch zu fühlbarer Vorbereitung des Rippengewölbes, das oben die Kuppel durchsetzt. Zwischen den wenig vortretenden, aber reich durch Halbsäulen und Abstufung gegliederten Pfeilern der drei streng quadratischen Joche des Langhauses teilt sich die Schlußmauer durch den konsolengetragenen Laufgang in zwei Drittel der Kämpferhöhe dieser Gewölbträger, und die Höhe des Schildbogens darüber beträgt drei Fünftel gegen zwei des rechteckigen Abschnittes darunter. Hier unten ist in der ganzen Breite ein Spitzbogen eingespannt, der diese Ausdehnung der Wandfläche gewaltsam zusammengreift. Wo seine Spitze gegen die Horizontale des Simses stößt, erhebt sich oben der Mittelpfosten eines rundbogigen Fensterpaares, dessen Extrados unmittelbar an den Keilschnitt des spitzen Schildbogens grenzt. Darüber vermittelt die Kappe des Gewölbes den Anschluß dieser Gruppe zur Einheit im Schnittpunkt aller Rippen. So stark die Zusammenfassung der Kuppelquadrate vorwaltet, so regelmäßig durchlaufend wirkt doch die Reihe der Fensterpaare, deren hohe Doppelöffnung auf beiden Seiten die heitere Helligkeit durch den Raum verbreitet. Im Hindurchschreiten überwiegt auch für die breiten Spitzbogen der Wandfüllung darunter der Eindruck elastischer Bewegung, die fühlbar dazu beiträgt, den Vollzug der Wandelbahn in Einer Richtung auszulösen. Ihre Spannkraft erhellt vollends bei einem Vergleich mit Ste Radegonde und der Kathedrale zu Poitiers.

Der Kontrast des Aufstiegs von unten im breiten Spitzbogen zwischen Bündelpfeilern gegen die wagrechte Unterlage einer Fenstergruppe in der Mitte der Schildwand darüber erscheint merkwürdig absichtsvoll betont in N. D. de la Coulture zu Le Mans.[2]) Die gepaarten Fensteröffnungen sind schmal, ihre Rundbögen über den schlanken begleitenden Schmucksäulen klein, und eine kreisrunde breitgerandete Öffnung darüber faßt sie gar beide noch zu einem

1) Taf. VII, 5. IX, 2. KB. d. A. 102, 2, 107, 2, 108, 1.

2) Taf. VIII, 2. Viollet le Duc, Dict. rais. IX, 255 (Ende des XII. Jahrhunderts) KB. d. A. 108, 1.

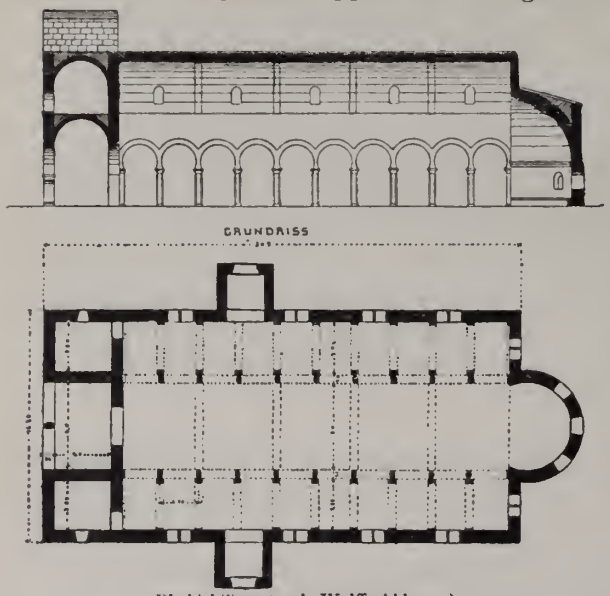
Höhepunkte zusammen, der oben mit der Spitze des Schildbogens und einer senkrecht aufsetzenden Querrippe des Gewölbes zusammenstößt. Die Bevorzugung der beleuchteten Mitte des quadratischen Raumteils konnte kaum ausschließlicher erzielt werden und zwingt den hindurch schreitenden Beobachter sozusagen zum Stillstand an dieser Zentralstelle der allseitig ausstrahlenden Gestaltung. Es sind umfassende langatmige Strophen, die hier einander folgen, wie im gewaltigen Wurf rhythmischer Energie.

Damit aber sind wir auf der andern Seite, nämlich in konstruktiver Hinsicht so weit vorausgeeilt, daß die Gewölbebildung schon einer ganz andern Entwicklungsstufe zugerechnet werden muß: es ist eine auf abweichendem Wege neben der Hauptrichtung zur Gotik gefundene Lösung. Dieser Gesichtspunkt soll hier jedoch nicht verfolgt werden, so unverkennbar die Probleme der Konstruktion mit denen der Raumkomposition und deshalb auch mit Rhythmik und Dynamik der Teile im Ganzen zusammenhängen. Also zurück, zur dritten Etappenreihe der selben Gegenden!

DREISCHIFFIGE GEWÖLBTE KIRCHEN IM SÜDLICHEN FRANKREICH

Noch einmal müssen wir uns dem Anfangsstadium der Gewölbebauten in Südfrankreich zuwenden, um nach den einschiffigen Saalkirchen und Kuppelsälen nun die ebenfalls von dort ausgehende, nach den mittleren Ländern sowohl östlicher wie westlicher Lage weiter wirkende Bestrebung einzuschätzen, die bisher erreichte Wölbungsarten mit der dreischiffigen Anlage des abendländischen Innenraumes für christlichen Kultus zu vereinigen trachtet. Erst auf diesem dritten Wege der Entwicklung erreichen wir den Anschluß an den Gang der Dinge im Norden, wo die Umwandlung des romanischen Baustils erfolgen sollte. Aber auch hier halten wir uns frei von dem konstruktiven Zusammenhang der Fortschritte, die Pragmatiker der Baukunst gern ausschließlich bevorzugen, um unsrerseits vielmehr entscheidende Beispiele der rhythmischen Durchgliederung herauszuheben, freilich immer ohne die technischen Bedingungen der Deckenbildung aus dem Auge zu lassen. Die Mittel zum Zweck, die Voraussetzungen künstlerischer Gedanken dürfen uns nicht ablenken, wenn es auf die Erkenntnis dieser höheren Absichten und sichtbaren Ausdrucksformen ankommt wie hier. Deshalb mag auch ein Ausblick zurück in den Orient am Platze sein. Dort finden wir in Bimbirkilisse schon eine gewölbte Basilika, deren langgestreckte Tonne über den zehn Rundbogenarkaden nach jedem Paar durch einen Gurtbogen geteilt ist, so daß sich der ganze

Weg für das Auge droben in fünf Abschnitte zerlegt. Dazu kommt aber über dem freien Zwickel in der Mitte jedes solchen Bogenpaares in den absteigenden Seiten der Tonne je ein kleines Rundbogenfenster, und diese Stelle der Lichtzufuhr hüben und drüben vollendet die Zusammenfassung zur Gruppe, mit der Gegenseite zu strophischer Einheit.



Bimbirkilisse (nach Wulff, Abb. 231).

Die entscheidende Abwandlung in der dreischiffigen Hallenkirche zeigt uns am Anfang des XII. Jahrhunderts Notre Dame la Grande in Poitiers.[1]) — Die Stützenreihe unter den Gurtbögen des Tonnengewölbes bleibt hier im Mittelschiff als die Hauptsache bestehen, also die einfachen Halbsäulen vor den Pfeilern hinansteigend bis an das Kämpfergesims, das sich als Deckplatte ihres Kapitells vorkröpft. Aber die ehedem beim einschiffigen Saalbau geschlossenen Wandfelder werden nun durch je eine Arkadenöffnung nach den Seitenschiffen eingenommen, und es erwächst die Aufgabe, diese Vermittlung zwischen den Räumen möglichst frei herzustellen. Aus den Abseiten muß hier ja das Licht zugeführt werden; dem gemäß liegt der Fortschritt zu diesem Ziel in der Überhöhung der Zwischenweiten. Der Scheitel des Bogens steigt bis in die Kapitellzone der Säulenordnung, also möglichst dicht an die Grundlinie des Gewölbes hinauf. An die Leibung des Pfeilers sind kleinere Halbsäulen angelegt, die den untergefügten wenig zurückspringenden Scheidbogen aufnehmen. Für das rhythmische Erlebnis faßt sich demnach der körperliche Komplex in dem Gurtträger zusammen; der Bogenschwung vollzieht die Verbindung von einem zum andern, und während in dieser Bewegung auch die Ausweitung des Raumes bis zu den Lichtquellen hüben und drüben wirksam wird, vollzieht sich im Aufschwung des Halbzylinders über dem Scheitel des entlangschreitenden Besuchers die Einheit der parallelen Hälften in der

1) Taf. XI, 1, 2. KB. d. A. 117, 11. 124,2. 126, 1.

Richtung des vorgezeichneten Weges. Folgen wir dieser regelmäßigen Wiederkehr des festen Gefüges mit genauester Aufmerksamkeit auf unsern eignen Gang, so merken wir auch wohl die eigentümliche Beschleunigung, die hier vor sich geht. Die Abstände der ersten drei Pfeilergruppen in der Reihe sind kaum anders als gleich zu nennen; dann aber werden sie um ein Viertel geringer, und bleiben so auf drei statt der vorigen vier Einheiten beschränkt bis zu der achten Arkade, die durch den anstoßenden Vierungspfeiler noch mehr zusammengedrängt erscheint. Daß damit eine „perspektivische" Maßregel absichtlich durchgeführt sei[1]), dürfte mehr als zweifelhaft sein; doch wird auch so unter der Rhythmik des eigenen Ganges allein vielleicht schon aus der Not eine Tugend. Die Vierung ist jedoch selbst gar nicht als solche zu ihrem Recht gekommen, und ihre zusammengepreßte Kuppel spricht erst recht nur von einem Kompromiß, der das Ende des Langhauses entstellt hat, um das Chorhaupt mit Umgang und ausstrahlenden Apsiden zu sichern, dessen offener Säulenkranz mit Halbkuppel und Tonnenvorlage des Widerhalts bedurfte. Im Ganzen herrscht noch immer die regelmäßige Reihung und der einheitliche Vollzug der Wandelbahn von beträchtlicher Länge bis an sein Gegenstück am Altarhause.

Die verwandte Anlage von Moirax[2]) (XI. Jahrh.) bewahrt ganz gleiche Abstände der Gurtbögen unter einander, hat aber freilich nur sechs Arkaden in der Reihe aufzuweisen; sie schließt jedoch ein Querhaus aus drei Quadraten an und wieder ein Quadrat an die Tribuna, ist also einheitlich und ohne Kompromiß zur Ausführung gekommen. Deshalb darf sie als maßgebend angesehen werden für das Urteil über die gewollte Steigerung in ND. La Grande zu Poitiers, wenngleich wir sie weiter südlich (in Lot et Garonne) nahe bei Agen und Layrac zu suchen haben.[3])

Zu einem zweigeschossigen System ohne eigentlichen Lichtgaden erhebt sich die tonnengewölbte Hallenkirche in der Auvergne. Enggestellte Pfeiler begrenzen das Mittelschiff zunächst mit glatter Vorderseite, solange die Wölbung auch ohne Gurte bleibt. Der Anlauf zu paariger Zusammenfassung meldet sich jedoch schon in Clermont

1) Dehio p. 365 „raffinierte perspektivische Künste".

2) Taf. XI. 3, 4 (leider nur Teilaufnahme) KB. d. A. 117, 6. 124, 5. 127, 5.

3) Das Langhaus von St. Nazaire zu Carcassonne zeigt einen merkwürdigen Stützenwechsel von viereckigen mit Lisene und Halbsäule ausgestatteten Pfeilern und schwerfälligen Rundpfeilern, aus deren Kämpfer wieder ein Stück Halbsäule mit Kapitell zur Aufnahme des Gurtbogens hervorsteigt, während diese Stämme schon für das Auflager der Bögen kaum Platz gewähren und doch nur schlanken Halbsäulchen als Mitträger gegenübergestellt sind. (KB. d. A. 117, 12 u. 127, 2.)

Ferrand am Eingang des Langhauses von ND. du Port, indem hier eine vorgelegte Halbsäule am zweiten Pfeiler auftritt.[1]) Doch sie steigt nicht höher als bis zur Basis der Emporengalerie, die sich über den hohen Arkaden mit angelehnten Ecksäulchen in dreibogiger Reihe öffnet, aber, nur spärlich erhellt und unzugänglich, nur konstruktiven Zwecken dient. Rhythmisch dagegen trägt sie unleugbar zur Belebung des sonst so eintönigen, fünf Arkaden umfassenden Ganzen bei, wenngleich die Höhe und Enge des Mittelschiffs die Wirkung wieder beschränkt. Mit der Zusammenfassung je zweier ganz ähnlich gegliederter Arkaden wird Ernst gemacht in St. Paul zu Issoire[2]), wo der glatte Pfeiler nun, als schwächeres Element zwischen den Halbsäulen der andern, sich auch dadurch unterordnet, daß die schlanke Vorlage seiner Nachbarn bis zur Kämpferlinie der Wölbung emporgeht, um dort einen Quergurt aufzunehmen. Diese Begrenzung zweier Takte, des Grundbasses unten und der muntern Begleitung oben, wird so mit der Parallele gegenüber zur strophischen Einheit für das Ganze, in dem sie dreimal wiederkehrt. Unter der schlicht verlaufenden Tonne behält sie jedoch mehr den transitorischen Charakter der Periode, da der Zusammenschluß in der Höhe nicht gipfelt. Die Vierung bietet ebenso das Grundquadrat, während die Kreuzarme noch darüber hinauswachsen, und das Chorhaupt mit Umgang und Apsidenkranz verlängert sich nur um die Hälfte dieses Quadrates.

Die unverkennbarste Annäherung an die nordfranzösische Basilika, soweit sie sich in der tonnengewölbten Hallenkirche mit Emporen erreichen ließ, bietet dann St. Etienne zu Nevers[3]), (gegr. 1063, + 1099) das so zur Dreigeschossigkeit aufsteigt, indem es den eigenen Lichtgaden in der Höhe hinzufügt. Hier tritt an die Stelle des Stützenwechsels wieder die regelmäßig fortlaufende Reihung, indem nun alle Pfeiler die verstärkende Vorlage bekommen, die über jedem den Trennungsgurt der Tonne aufnimmt. Über niedriger gehaltenen Arkaden öffnet sich die Emporengalerie in einer paarigen Fenstergruppe, deren Säulchen nur die halbe Höhe des umspannenden Blendbogens erreichen. Darüber sitzt, ebenso nah aufschließend, das schmale Fenster, dessen kleiner Rundbogen über die Kapitellzone der Gurtträger hinaufsteigt, und der Ausschnitt der glatten steilen Tonne schließt drüben an. Schmale hochgestreckte Gruppen wiederholen sich so sechsmal auf jeder Seite zwischen den fünf schlanken Diensten der Gurtstreifen.

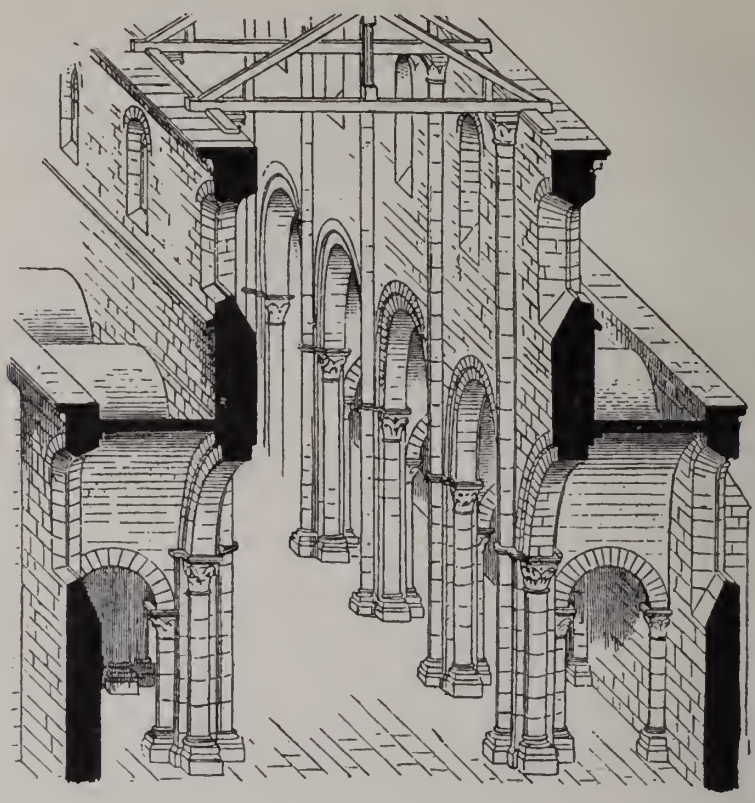
1) Taf. XII. 1, 2 KB. d. A. Taf. 130, 1. (XI—XII. Jahrh.) 131, 2.
2) Taf. XII. 3, 4. KB. d. A. 130, 2. 131, 1. XII. Jahrh.
3) Taf. XII. 5, 6. KB. d. A. 130, 3. 131, 3. XI.—XII. Jahrh.

Der Anklang an die flachgedeckte Basilika (S. Remy zu Reims) ist unter ganz andern Bedingungen erreicht; aber der rhythmische Vollzug geschieht in einem viel schnelleren Tempo und beschränkt sich dafür auf die halbe Länge des Weges, bis wir an die quadratische Vierung mit dunkler Kuppel gelangen und unter ihr den gleich gegliederten Anblick der Chorpartie mit Umgang und Apsidenkranz auch als gesammelten Höhepunkt der Lichtzufuhr begrüßen. Hier zieht sich gar zwischen den Arkaden der säulenumstellten Tribuna und den Fenstern ihrer niedrigen Wölbung eine ganz kleine Zwerggalerie hin, die das paarige Motiv der Emporen ohne umfassenden Blendbogen, zusammengepreßt und an die Mauer gedrückt, also nur rhythmisch dekorativ verwertet. So unglücklich bald der trennende Pfeiler bald das Säulchen unter der Fensteröffnung zu stehen kommt, so erwachsen über jedem hochsteigenden Bogen der Arkade doch Gruppenbildungen bis zum Fensterbogen empor, die durch diese eingeschaltete ungleichmäßig verlaufende Zwerggalerie sozusagen in rhythmischem Fluß bleiben. Hier ist also deutlich Periodenzug, nicht Strophenbau gewollt.

NORDFRANZÖSISCHE BASILIKEN IM ÜBERGANG ZUR WÖLBUNG

Eine Vorstufe, in der die regelmäßige Reihung vorherrscht, bezeichnen auch in Nordfrankreich die Kirchen, deren Seitenschiffe bereits mit quergelegten Tonnen längs des flachgedeckten Mittelschiffs bedeckt waren.[1]) Hier kam es darauf an, die Träger der Arkaden zu starken Pfeilern zu entwickeln, damit sie dem Druck der rechtwinklig anstoßenden kurzen Tonnen nicht nachgeben, die Rundbogen dazwischen aber durch Stelzung zu erhöhen, um die Gewölbereihe zugleich als Widerlager der Obermauern bis zur Höhe des Lichtgadens auszunutzen, dessen Fenster sich erst über dem Pultdach der Seitenschiffe zu öffnen vermögen und gerade in der Achse der Arkaden zu stehen kommen. Werden dann die Stirnseiten der Pfeiler mit hochgeführten schlanken Halbsäulen ausgestattet, um die Querbalken der Decke aufzunehmen, so schließen sich die raumöffnenden Teile, d. h. Arkade und Fenster zu einer von diesen Diensten eingerahmten Gruppe zusammen, deren Aufbau als rhythmische Einheit gelten darf und vom Besucher auch gewiß mit der gleichen gegenüberstehenden zusammengefaßt wird, also den Wert eines Stollen erhält. Aber, entspricht ihm auch der zweite von der anderen Seite her, und faßt sich das Paar auch not-

1) Viollet le Duc, Dict. rais. I, 178. Darnach bei Adamy, Architektonik V. S. 267 Fig. 72, nur irrtümlich als „System der Kirchen zu Limoges" bezeichnet, was nur für Fig. 73 allein gilt.



System der Kirchen im Marnegebiet (nach Viollet le Duc).

wendig zu einem Parallelkomplex synchronistisch zusammen, so fehlt doch an der flachen Decke oder der Balkenlage, durch die wir in den offenen Dachstuhl blicken, der Anhalt objektiver Art, um den Zusammenschluß auch sinnlich bestätigt zu finden. Es bleibt bei der fortlaufenden Reihung, die als Grundprinzip herrscht, auch hier oben, und deshalb wirkt das Ganze doch nur im Sinne einer kräftig durchtaktierten alternierenden Periode, deren Fluß nirgends durch Konzentrationsmotive fühlbar gehemmt und zu stärkerem Gewoge gesteigert wird. Dieser Anspruch auf vollständige Versinnlichung wird hier jedoch nur erwähnt, um die vorliegende Erscheinung durch den Gegensatz zu charakterisieren. Ihre Eigenart soll keineswegs durch eine solche Forderung weiterer Konsequenz kritisiert werden; denn dieser Maßstab wäre verfrüht. Bis dahin übernimmt die geistige Auffassung des mensch-

lichen Subjekts im Entlangschreiten willig und ungestört die Leistung, auf die gerechnet wird: beide Hälften in sich zusammen zu führen und als transitorische Einheit zu erleben. Es liegt uns mehr daran, diese Tatsache sicher zu stellen; denn sie bezeugt nur die Unentbehrlichkeit unsres Erklärungsprinzips. Die Vollendung kommt mit der Reife des Kunstvermögens von selber und objektiviert dann alles.

Zu einem der wichtigsten Denkmäler für die Entwicklungsgeschichte des Frühromanismus gelangen wir mit der alten Kirche von S. Remy in Reims[1]), dessen Neubau, schon 1005 begonnen, durch die Weihe Papst Leos IX. im Jahre 1049 als vollendet bezeichnet wird. Der Grundplan folgt im Chor dem Beispiel von S. Martin in Tours; die langgestreckte Form des lateinischen Kreuzes wird durch diese offene Tribuna mit Umgang und drei ausstrahlenden Apsiden abgeschlossen. An der Ostseite der dreischiffigen Kreuzflügel kommt noch ein Paar ausgerundeter Altarnischen (ja eine dritte) hinzu; das Langhaus erweitert sich sogar zu fünf Schiffen, von denen allerdings die äußersten nicht als ebenbürtig gelten können, sondern eher in die größern Nachbarn aufgingen; es zählt von den Vierungspfeilern bis zur Fassadenwand zwölf Arkaden. Das ist eine ausgesprochene Wallfahrtskirche wie S. Martin in Tours und seine großartigen Ableger sonst, S. Sernin in Toulouse und S. Jago de Compostela. Die außerordentliche Länge steigert das Bedürfnis nach rhythmischem Wechsel und höherer Zusammenfassung und entspricht ihm zunächst durch die Einführung des Emporengeschosses, das den ganzen Raum umzieht. Damit nähern wir uns wieder den orientalischen Überlieferungen, von denen zu gleicher Zeit bei den Beziehungen des ottonischen Kaiserhauses zu Byzanz in Deutschland die Rede sein mußte. Darüber jedoch war ein schlichter Streifen der Obermauern gewiß für Malerei bestimmt. Erst dann folgte die gleichmäßige Reihung der Fenster, im Lichtgaden den gleichen Takt wie im Erdgeschoß herzustellen. Die Rundöffnungen über ihnen, dicht unter der offenen Balkendecke, waren das Ergebnis einer nachträglichen Überhöhung, doch im Zuge der Vollendung selbst eingeführt, also nochmalige Steigerung der Vertikalen und Verstärkung des Reihenprinzips durch Verdoppelung in verschiedenen Formen, deren letzte durch den vollen Kreis erst recht den Zug der Lichtquellen ins Rollen bringt. Das System des Aufbaues ließ den schnellen Fortschritt der Ansprüche wie hier noch deutlicher erkennen, indem es dreimal gewechselt wurde, zum Teil in denselben Raumeinheiten. Im nördlichen Kreuzarm, dem

1) Taf. XIII 1. 2. 3. u. XIV 1. Viollet le Duc, Dict. rais. Bd. IX S. 240. KB. d. A. Taf. 46, 4. 86, 2 u. 6; 119, 10.

ältesten Bestandteil, sind kurze Säulen als Träger der Rundbögen beider Geschosse von gleicher Wucht verwendet und in die Obermauer nur hohe Rundbogenfenster eingeschnitten. Im südlichen Kreuzarm dagegen wechseln bereits breite Pfeiler mit den Säulen unten, und diese alternierende Reihe kehrt in denselben Verhältnissen in der Empore wieder, während der Lichtgaden sich nicht verändert. Für das Langhaus aber wird eine durchgreifende Bevorzugung erstrebt, während es doch darauf ankam, dem Plan gemäß den Charakter des einheitlichen Prozessionsweges gegenüber der reichen Ausgestaltung der Zentralstelle um die Vierung nach wie vor durchzuhalten. Hier sehen wir als Hauptträger des Aufbaues einen eigentümlichen Bündelpfeiler in einfacher Reihung unter den abgestuften Rundbögen wiederholt. Darüber läuft das Emporengeschoß, noch in gleicher Höhe, hin; aber es wird wesentlich feiner belebt durch eine Halbierung der Arkadenweite: zwischen die schlichten Mauerpfeiler ist eine schlanke Säule eingestellt, von der sich zwei kleine Rundbögen zu den Ansatzpunkten der großen hinüberschlagen, und die übrigbleibende Öffnung, mit leichter Füllung zur Fläche umgewandelt, tritt leise hinter dem umfassenden Hauptbogen zurück. So entsteht, über dem einfachen Umschwung und der leeren Raumöffnung unten, der Aufbau einer paarigen Gruppe, deren oberes Schlußglied durch den gleichen Bogen umspannt wird und deshalb als Wiederholungssatz der untern Arkade erscheint, aber zu höherer Organisation entwickelt und reicher belebt. Darauf folgt der glattverlaufende Streifen der Obermauer, den wir uns friesartig dekoriert denken dürfen, als erste rein optische Zone, vielleicht gar als Bildregion behandelt, während darüber im Lichtgaden die geschlossene Wand durch die Fenster durchbrochen wird, also mit dem Eintritt der Tageshelligkeit oder gar des Sonnenscheines rechnet, in regelmäßigem Wechsel der raumschließenden und raumöffnenden Teile schon durch den elementaren Gegensatz für das Auge die schlichte Hauptgliederung wiederholt. Mag auch die letzte Zutat der Rundöffnungen noch einen Wechsel der Form hineintragen, und sinnvoll genug den aufrechten Einschnitten die Kreisfläche gegenüberstellen, das durchgehende Sparrenwerk des offenen Dachstuhls oder die ausgleichende Verschalung lassen die beiden parallelen Seiten des Langhauses wieder in die durchgehende Richtung der Wandelbahn eingehen In der Übereinanderführung von vier, ja fünf Horizontalreihen auf das Ziel am Ende hin, d. h. zweimal zweier Öffnungen mit trennender Zäsur zwischen den Hälften der Höhenausdehnung, die wir so einem Vers mit vier Hebungen vergleichen, — liegt ein

außerordentlicher Fortschritt des rhythmischen Strebens, und diese Steigerung in der Höhe wird bald zum Vorbild der Nacheiferung ringsum.

Darnach erscheint das Mittelschiff von Montier-en-Der[1]), wo die Teilungssäulchen der Empore abwechselnd runde und achteckige Form haben, doch nur als bescheidene Schulleistung und die Scheinempore von Vignory vollends fast wie eine Verkümmerung, nicht als Vorstufen für S. Remy, wo der höchste Aufwand aller verfügbaren Mittel der Bedeutung der Kultstätte entsprechend hervortrat. Für den Fortschritt rhythmischer Zusammenfassung zeugt dagegen der Aufbau von Notre Dame du Pré in Le Mans (ca. 1100).[2]). Hier ist zur Sicherung der beiden Hochmauern des Mittelschiffes auch eine Querteilung eingeführt: Gurtbögen auf Pfeilern, die Erdgeschoß und Empore übersteigen müssen, halten die Schlußwände des Obergadens auseinander, binden aber deren Abschnitte aneinander, indem sie die ganze Länge in übersichtliche Teile gliedern, und für die Bemessung dieser Strecken empfiehlt sich bald das Vierungsquadrat als durchgehende Grundlage, die sich leicht einbürgert, wie schon dies Beispiel vor Augen stellt. Mit der notwendigen Verstärkung der Gurtbogenträger ergibt sich der Stützenwechsel: zwischen einem Bündelpfeiler und einem schlicht rechteckigen, einem glattgerundeten oder einer Säule. Steigen die Arkadenträger etwas höher hinauf, so bleibt kein Raum mehr für die gleiche Höhe der Empore, sondern diese steigt selbst in die Zone feinerer Organisation; wo sonst die Oberfläche der geschlossenen Wand durch gemalten Schmuck erfüllt wird, meldet sich jetzt die Reliefbehandlung oder gar die Bildfläche

In Notre Dame du Pré zu Le Mans verbinden sich die Arkaden von halber Weite und Höhe zu einer durchgehenden Reihe über dem Paar von Bogenöffnungen des Erdgeschosses. Drei Säulchen tragen die vier Blendbögen, deren Anfang und Ende auf Wandvorlagen ruhen, und merkwürdigerweise wechselt eine geschlossene Fläche mit einer Öffnung nach Art eines Rundbogenfensters, so daß die Gleichwertigkeit der Glieder durch widerstreitende Betonung von Hell und Dunkel wieder aufgehoben wird und die Galerie als Laufgang ihren vollen Sinn einbüßt, d. h. schon die Triforienreihe vorbereitet.[3]) Und demgemäß setzt auch der Lichtgaden unmittelbar über diesem Mittelglied des Aufbaues an: der rechtwinklige Einschnitt eines Rundbogenfensters erhebt sich unmittelbar auf dem trennenden Gesims, stellt so die Hauptteilung wie

1) Taf. XIV 4. Vgl. KB. d. A. Taf 86, 1. u. 5. 46, 1.
2) Taf. XIV 5. Viollet le Duc, Dict. rais. IX 242. KB. d. A. Taf. 86, 4.
3) Tatsächlich liegt nur der Dachboden der Seitenschiffe dahinter.

im Erdgeschoß wieder her und faßt zugleich ein Bogenpaar der Zwischenzone zur aufsteigenden Gruppe zusammen, in der die Lichtquelle somit auch dynamisch sich zur Dominante aufwirft. Nur wie eine nachträgliche Bestätigung wirkt es, wenn die Holzdecke mit einer Stütze ihres Sparrenwerks soweit herabreicht, daß sie die Mitte zwischen den Fenstern in Anspruch nimmt und so grade über dem Mittelgliede des untern Stützenwechsels zu stehen kommt. Damit wird auch hier eine Zusammenfassung nach der Höhe zu erreicht, die wieder der Verbindung des Daches mit der Wandung zugute kommt. Auch hier ist die kreisrunde Form einer Öffnung als letzte Instanz verwertet: sie durchbricht die Mauerfläche des Giebels über dem Quergurtbogen unter den aufsteigenden Schrägen dieses Dreiecks, gibt also für das schweifende Auge die letzte Einheit zwischen den parallelen Gliederungen hüben und drüben, und bezeichnet als solche eine wirksame Fermate am Abschluß jeder rhythmischen Periode, die der durchschreitende Wanderer zurücklegt und hier befriedigt als Ganzes anerkennt, — wie im Lauschen auf Gesang, wo der Refrain erklingt oder sonst ein sinnliches Schlußzeichen wiederkehrt.

Das rhythmische Feingefühl offenbart sich indessen noch an einer Stelle, die wir ebenso wenig übersehen dürfen. Durch die Arkaden unten blicken wir ins anstoßende Seitenschiff und sehen die Umfassungsmauer durch eine Reihe von Blendarkaden geteilt, die dem Rhythmus des schreitenden Ganges unmittelbarer entsprechen, als der Bogenschwung von Stütze zu Stütze des Mittelschiffs; über dem wagrechten Sims des flachen Nischenzugs erhebt sich das Fenster, mit seinem Paar einrahmender Säulchen unmittelbar aufsetzend, und zwingt das Auge die Mitte der Raumöffnung gleichsam festzuhalten und als höchste Intensität zwischen zwei Halbschattenlagen wieder als Einheit einer proportionalen Teilung zu fassen, wie das Fenster die Blendarkaden darunter zusammengreift und beherrscht. Im Entlangschreiten erleben wir diese Folgen der Teilgrößen als Rhythmus, der alle beharrenden Verhältnisse jener in Fluß bringt.[1])

Wenn in Reims um die Mitte des XI. Jahrhunderts das Langhaus von S. Remy zur Vollendung kam, so wollen wir nach dem Verfolg weiterer Forschritte zu Le Mans nicht verfehlen, auch ein ältestes Beispiel des normännischen Systems[2]) zu berücksichtigen, dessen Erbau-

1) Vgl. oben das über St. Radegonde und den Dom von Poitiers Gesagte S. 126.

2) Vgl. Ruprich-Robert, L'architecture Normande aux XIme et XIIe siècle, Paris 1889, und besonders Wilhelm Pinder, Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie (Leipziger Dissertation) Straßburg 1904 und Fortsetzung 1905.

ung zeitlich unmittelbar an das Prachtwerk für S. Remigius anschließt: die Abteikirche von Jumièges, die 1040—67 entstand, heute freilich nur noch in Ruinen liegt, wie S. Remy durch Umbau verändert vor uns steht.[1]) Zwei abgestufte Rundbögen, von einer schwerfälligen Mittelsäule und zwei angelehnten Halbsäulen getragen, bilden ein Paar, das durch Pfeiler eingeschlossen wird. Vor diesen erhebt sich eine hochgezogene Vorlage mit schlank emporsteigender Halbsäule, die wir als alten Dienst ansprechen würden, wenn sie, am obersten Rande der Mauer angekommen, irgend etwas zu tragen hätte, und sei es nur ein leidlich wuchtiger Querbalken des Dachstuhls, noch nicht der Gurt eines Gewölbes. Da sich diese Pfeilerverstärkung nach der Innenseite des Schiffes zu jedoch totläuft, ohne zu tragen, wirkt ihre überragende Höhe als gewaltsame Steigerung des Unterschieds in der Stützenreihe und unterjocht die mittlere Säule in ihrer Niedrigkeit so sehr, daß das Bogenpaar wie eingepfercht erscheint. Und nochmals bestätigt sich die Einengung der beweglichen Teile durch die starken Vertikalen in dem Verhältnis der Empore über dem Erdgeschoß. Zwei niedrige Blendbogen umfassen unter ihrem geschlossenen Felde drei kleine durch ein Säulchenpaar getrennte Öffnungen. Beide Gruppen sind aber weit von einander abgerückt, sodaß das mittlere Mauerstück die Zusammengehörigkeit eher aufhebt, zumal da sie auch mit den untern Arkaden keine Gemeinschaft des Höhenlotes verbindet. Sie wirken wie eine zweite selbständige Reihe. Nun aber sind sie der aufsteigenden Dominante des Hauptträgers hüben und drüben so nahe gerückt, daß sie von ihm abhängig werden, und da dies auf der andern Seite des Hochpfeilers auch eintritt, so wird dies Paar an die weiter hinauf weisende Mittelachse gebunden; sie faßt beide zu einer symmetrischen Konstellation zusammen. Doch wie die Reihung im Vollzug des Ganzen wieder die Oberhand gewinnt, wird daraus, im Verhältnis zur Paarigkeit der Arkaden unten, eine Verkettung der Glieder beider Geschosse, die nun enger zusammengefaßt werden. So angesehen erklärt sich auch, weshalb ein horizontales Trennungsglied über der Empore vermieden wird, obwohl die hochsitzenden nach innen lang ausgezogenen Fenster des Lichtgadens zu der Achsenrichtung der untern Öffnungen in das Seitenschiff zurückkehren, also auch ihrerseits die Emporengruppen ausschalten, oder nur als übergreifende Bindeglieder der untern Reihe gelten lassen.[2])

1) Taf. XIV 2. KB. d. A. 86, 9.

2) Daß derartige Verkettung weiter gedeihen kann, indem sie auch nach oben durchzuwirken versucht, bestätigt die Gliederung des Langhauses von Bernay. Taf. 86, 3.

Dagegen kommen wir in S. Georges zu Boscherville[1]) bereits zu vollendeter Klarheit der paarigen Travée. Auf den feingegliederten Arkaden läuft zunächst eine Triforiengalerie hin, die hier jedoch dem Gesetz der Reihung gemäß durch schlanke Säulchen in je vier kleine Öffnungen zerlegt ist, und, deren Mittelpaar entsprechend, setzt das Fenster des Lichtgadens unmittelbar auf. Hier wird die Zusammengehörigkeit mit dem folgenden Fenster zu einem enger verbundenen Paar dadurch erwiesen, daß die halbrunde Säulenvorlage des Mittelpfeilers nicht weiter in die Höhe geht, sondern mit dem Sims der Triforiengalerie aufhört.[2]) Die nämliche nahe Gruppenverbindung zwischen Empore und Fenster haben wir dann in Mont S. Michel[3]), wo die Pfeilerarkaden gleichmäßig durch hochragende Halbsäulen gesondert sind. Die vier Schalträume der Galerie werden jedoch wieder paarweis zusammengefaßt, durch zwei Blendbögen, die so das Maß der Säulchen noch herabdrücken, das rhythmische Leben jedoch über die schlichte Reihung schon hier zur Gruppierung steigern. Das Oberfenster in der Mitte tritt dadurch in stärkeren Gegensatz, vollzieht aber mit desto größerem Nachdruck die Unterordnung und erzwingt die Herrschaft der Einheit als höchstes Glied der Proportion. Vergleichen wir mit solchem fortschreitenden Zuge der Entwicklung endlich den Aufbau von Cérisy-la Forêt[4]), so mag die Erhöhung der Empore bis zu alter Ebenbürtigkeit mit der Arkadenstellung unten zunächst freilich einem früheren Datum zu entsprechen scheinen; aber die Ausfüllung der oberen Arkaden durch ein eingestelltes Paar kleinerer auf einer Mittelsäule und die Auszierung des Blendfeldes erscheint so deutlich als Anklang an S. Remy zu Reims, daß wir uns freuen, darüber wieder ganz normännisch die offene Triforiengalerie vor der Fensterwand des Lichtgadens zu finden, also die Rückkehr zur regelmäßigen Reihung und zum Vorrecht des weiterschreitenden Verlaufes, ganz oben in der optischen Region. Hier ist nun die zugehörige Zwillingstravée durch die aufsteigende Halbsäule getrennt, aber die Zusammenfassung beider zu einem Paare dadurch unzweifelhaft gesichert, daß links und rechts ein Gurtbogen bis zur Empore hinuntersteigt und so das Doppelkompartiment der einen Seite mit dem gegenüberliegenden der andern zur

1) Taf. XIV, 3. KB. d. A. Taf. 87 3 (1157 voll.)

2) Das könnte die Frage auslösen, ob hier nicht grade die hölzerne Stütze der Decke soweit herabreichte, also ihrerseits eine Trennung hervorbrachte, die, etwa den Gurtbogen von Cérisy ähnlich, die Paare grade anders zusammenfaßte.

3) Taf. XIV, 4. nach KB. d. A. 87, 5 (1058—85 voll; 1112ff. verändert).

4) Taf, XIV, 5. KB. d. A. 87, 4. (2 H. d. XI. Jahrh.)

rhythmischen Einheit zu vereinigen heißt. Da liegt wieder ein Stück Vorgeschichte der Gotik, wenn auch vorerst nur der notwendige Anschluß eines sechsteiligen Kreuzgewölbes als Forderung vor Augen.

SCHLUSZFOLGERUNGEN

Langhausbauten waren es, deren hochgesteigerte Rhythmik wir im Anschluß an S. Remy in Reims als verwandte Bestrebung zu kennzeichnen suchten. Wir durften um so mehr diesen Fortschritten zuerst nachgehen, als das Langhaus von S. Remy selbst eine wachsende Bevorzugung dieses Teils erkennen ließ, gegenüber der Chorpartie, mit der man den Neubau angefangen hatte. Nun aber gilt es doch, dem Sinne dieser Erscheinung im Zusammenhang der Gesamtkomposition gerecht zu werden, und deshalb die große Wallfahrtskirche mit offener Tribuna, Umgang und ausstrahlenden Altarnischen samt breiten Kreuzflügeln am Ende solcher Wandelbahn, als Ganzes ins Auge zu fassen. Deshalb nannten wir schon das Urbild S. Martin von Tours und dessen weitere Fortsetzungen aus einem Guß, S. Sernin in Toulouse und S. Jago de Compostela, mit ihm zusammen. Der Grundriß in Form des lateinischen Kreuzes, mit der Abrundung des Hauptes oben und langem Stamm, ist der schematische Ausdruck des gemeinsamen Ideals einer kirchlichen Raumschöpfung, deren deutlich gesonderte, zu selbständiger Bedeutung entwickelte Teile, sich fest in der Mitte zusammenschließen, und so nur im Nacheinander durchlebt, eben an dieser Stelle wieder als Einheit erfaßt werden können.

Die Gegeneinanderbewegung der beiden Hauptbestandteile der romanischen Basilika, Langhaus und Chorpartie, tritt natürlich um so kräftiger hervor, wo auch die letztere räumlich ausgedehnt und durch neue rhythmische Motive bereichert wird, wie hier. S. Sernin (vom Ende des XI. Jahrh.) hat eine bewußte Verlängerung des Chores und hebt dadurch das Kreuzhaupt schon freier über die Arme heraus; S. Jago de Compostela (im XII. Jahrh.) folgt ihm in der Vermehrung des Apsidenkranzes auf fünf und prägt die Selbständigkeit des Langchores noch sauberer aus, kehrt aber zu einem dreischiffigen und etwas kürzeren Stamm zurück, der sich in Toulouse zu voller fünfschiffiger Breite und einer Ausdehung von zwölf Querachsen bis an die Vierung ausgebildet hatte.

Die Vierung solcher kreuzförmigen Basilika ist für die Raumkomposition des Ganzen die wichtigste Stelle; denn in ihr muß sich mit dem Gegensatz der beiden Richtungen, von dem Altarhaus zur Gemeinde hin und von der Eingangshalle durch das Langhaus, hier als

Pilgerstraße, bis an die Schwelle des Chores auch der Ausgleich zwischen beiden Bewegungen vollziehen. Dieses Mittelquadrat ist deshalb auch nun und nimmermehr ein „toter Punkt“[1]), sondern der Knotenpunkt des inneren Lebens, das im ganzen Raumgebilde wohnt. Rein dynamisch ergibt sich aus den beiden einander entgegenkommenden Mächten, des gebenden oder vermittelnden Klerus in seiner selbstverständlichen, auch als Minderzahl ihm beiwohnenden Überlegenheit, und der verlangenden oder empfangenden Gemeinde in ihrer ebenso selbstverständlichen, auch als vielköpfige Menge erstrecht ihr bleibenden Abhängigkeit, deren Eifer und Drang nach dem Heil nur die elementare Vollkraft der Einströmung in das Gotteshaus bestimmt, — rein dynamisch ergibt sich, wenn auch noch so innerlich aufgefaßt, die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung, bis im Widerspiel der Kräfte die Einheit hervortritt. Aber die andrängende Schar der Gläubigen muß sich schon an der Grenze des Priesterraumes zurückstauen; denn hier hört ja die Ortsbewegung mit Hilfe der eigenen Gehwerkzeuge selbst auf, und nur das Auge vermag noch vorwärts zu dringen, über das Schauspiel im Chore hinweg. Hier liegt also schon ein Wendepunkt, an dem die Umwandlung der leibhaftigen Vorwärtsbewegung in eine rein optische Fortsetzung erfolgt, und die Ausbreitung des Gesichtsfeldes verflüchtigt sie vollends zu einem Streben in die sich öffnende lichtdurchströmte Weite. Wir dürfen nicht mit Franz Kugler sagen „die Seitenschiffe werden um den inneren Chorschluß als Umgang herumgeführt, — die Gesamtbewegung finde dort einen höchst durchgebildeten Abschluß, zunächst einen einfach starken in dem Ausgang des Mittelschiffraumes, dann durch dessen Öffnungen (zwischen den Säulenarkaden) in die niederen Seitenräume hinaus strömend und hier in dem Kranze der umgebenden Apsiden in einem rhythmisch wiederholten Spiele ausklingend“ (Baukunst III 23), denn diese Stätten des Allerheiligsten sind dem Wanderer zunächst unzugänglich, nur sein Auge mag also eine gewisse Tiefe durchdringen; — aber das Weitere entzieht sich auch seinem eifrigsten Bemühen. Jene Auslegung entsprang also der Phantasietätigkeit des Schriftstellers im Genuß der Grundrißform. Genau so ergeht es auch Schnaase, wenn er meint „das Langhaus bildet gleichsam den kräftigen Anlauf einer Bewegung, die (unter der Vierung) gehemmt, nach beiden Seiten überströmt und dadurch den Umschwung erhält, der sie nötigt, nach kurzem Versuche fer-

1) So nennt die Vierung — sogar in gotischen Kathedralen noch — ein Schüler H. Wölfflins, Kurt Gerstenberg in seiner Studie Deutsche Sondergotik, München 1913, S. 28.

neren gradlinigen Fortschrittes sich im Chor mit einer Kreisbewegung umzuwenden und in sich zurückzukehren". (Gesch. d. bild. Kste. IV. 90). Das ist erst recht nur Augenbewegung über die Planzeichnung hin. Dagegen mag in Wallfahrtskirchen die Führung der Pilger um die Stätte der Reliquienverehrung hinzukommen; für diese hat die Bezeichnung des Umganges als Verlängerung der Seitenschiffe einen berechtigten Sinn, während wir sie sonst ablehnen müssen, und von hier aus begreift sich erstrecht die Erweiterung des Kreuzmittels durch die beiden Flügel zu Vermittlungsräumen und Sammelstätten der Ein- und Ausströmung nach links und rechts, d. h. erst recht die Bedeutsamkeit der Vierung als Zentralstelle des lebendigen Verkehrs zwischen beiden Potenzen.

Kommen wir an der Spitze des Zuges an, so fühlen wir, das Ziel ist erreicht. Hier erfolgt die Vermittlung für die vorderste Reihe zunächst unmittelbar. In der Mitte teilt sich der Strom, im seitlichen Auseinanderweichen, sei es im engeren Umkreis den geeigneten Abstand innezuhalten, sei es Andern platzzumachen und in weiterem Verweilen noch teilzunehmen, oder irgendwie weiterzustreben, weil die Erregung noch nicht Ruhe finden kann. Vom Quellpunkt in der Tiefe des Heiligtums dringt die leibhaftige Bewegung durch die vermittelnde Priesterschar nur bis an die Schranken des Chores; darüber hinaus wirkt nur die sichtbare Tätigkeit, das schweigsame, doch wohlverstandene Gebaren, also durch das Schauen nur noch die geistige Bewegung, die von dort ausstrahlt. Diese freilich macht sich bemerkbar genug in der Menge. Als Einströmung auf die Gemeinde durchbricht sie wie ein Keil das Gedränge und breitet sich aus durch die ganze Versammlung, viel weiter als die Sichtbarkeit der Zeichen den Einfluß des Augenblicks zu tragen vermag. Seinen Höhepunkt erreicht dieses Widerspiel der Kräfte in der atemlosen Spannung, die das Wort der Verkündigung oder die Gebärde der Anbetung des geweihten Opfers auslöst, und im Vollzug dieser Einheit schwillt der sinnlich wahrnehmbare Austausch zum gemeinsamen Aufschwung aller Seelen empor.

Der künstlerische Ausdruck des umgebenden Raumgebildes kann nicht umhin, solchen fühlbaren Wechselwirkungen zu entsprechen, und er tut es in der Gestaltung nach allen Dimensionen. Wo die Richtungsachsen der beiden entgegenkommenden Bewegungen aufeinandertreffen, da breitet sich die Vierung zu anstoßenden Spielräumen aus. So breiten sich am Triumphkreuz die Arme des Erlösers und umspannen die Weite der Welt, für die er sein Opfer bringt, in barmherziger Liebe. In dem Stillstand dieser Bewegungen liegt der feste Punkt für die Ein-

heit des Ganzen gegeben. Hier ist der Ort, wo die Vertikale des Koordinatensystems aufsteigt; damit ist die Möglichkeit zur räumlich körperlichen Entwicklung eingepflanzt, und diese kann im Innern als zentrale sechsteilige Wölbung, als Kuppel gar mit Lichtzufuhr ringsum in der Höhe, oder auch nach außen hervortretend als Vierungsturm Gestalt gewinnen. Zu dieser vollständigen Versinnlichung der Einheit im körperhaften Gebilde schreitet freilich erst eine Kunst, der die Zwecke objektiver Darstellungsmittel ganz geläufig geworden sind und die bündige Klarheit auch des letzten Restes ihrer Aufgabe Bedürfnis wird. Eine so starke folgerichtige Sinnlichkeit der Gestaltung mit den Werten der Körperwelt liegt der Kunst des frühen Mittelalters fast überall fern, und nur in gewissen Gegenden stoßen wir überrascht auf die greifbare Fassung des Hochdrangs der Gemeinschaft in der Vierung und auf die glückliche Ausprägung der Einheitsidee im lichterfüllten Zentralraum einer Kuppel. Solange die geheimnisvolle Durchdringung des Menschen mit dem Göttlichen in mystisches Dunkel gehüllt bleibt, noch nicht rein geistig als inneres Erlebnis der Seelen aufgefaßt wird, behält auch der Tiefendrang von beiden Seiten gegeneinander die entscheidende Bedeutung, freilich immer in der Abstufung, die bereits anerkannt ward, daß die bevorzugte Seite vom Altar aus die andre an sich herankommen läßt und, von dem Bewußtsein der Überlegenheit erfüllt, sich zurückhält als die Spenderin. Immer bestimmt die Richtungsachse vom Ziele her, dem zuliebe der ganze Raum entstand, und auf das Ziel hin, dessen Anziehungskraft die Ankommenden zusammenführt, den Bewegungszug in der dritten Dimension und den Ausgleich miteinander. Dieser Vollzug des innern Lebens im Kirchengebäude löst auch das stillstehende System der Vierung mit ihren Kreuzflügeln in den Zusammenhang des Gesamtorganismus zu sukzessiver Vermittlung auf; denn auch in ihm ist nicht die Konstellation der Stützen oder die Figuration der Wölbungsform die Hauptsache, sondern die Raumöffnung nach allen Seiten. Hier ist der Sitz der Systole und Diastole durch das Ganze hin. Ist es nicht so? Es kann nach allem, was wir bis dahin erbracht haben, gar nicht anders sein. Auch in diesem System verwandeln sich Symmetrie und Proportionalität des Aufbaues kraft der durchgehenden Bewegung in den Rhythmus des Erlebens; nur so wird auch im hochgespannten Kontrast der Richtungen die Einheit dieser Raumschöpfung vollzogen.

3. DAS „GEBUNDENE“ SYSTEM IN DEUTSCHLAND

Die Vierung der romanischen Basilika war nun in der Tat geworden, was unser Altmeister Schnaase bereits anerkennt: „die Zentralstelle, von welcher alle Teile ausgingen und in der sie zusammentrafen, und daher wohl berechtigt die Wurzel und den Maßstab für alle zu bilden.“ Als Kompositionsgesetz des Ganzen ergab sich für den Grundriß ein bestimmtes Verhältnis seiner Teile. Zwischen Vierung und Apsis erhielt der eigentliche Chor die Form eines solchen Grundquadrates, dann auch die beiden Arme oder Kreuzflügel. Das Langhaus wurde dementsprechend behandelt, indem man sein Mittelschiff aus mindestens drei gleichen Quadraten zusammensetzte. Der Abstand seiner Stützen aber wurde auf die Hälfte einer Quadratseite bemessen und damit auch die Breite der Seitenschiffe festgelegt, so daß neben jedem Quadrate des Hauptraumes je zwei kleine Quadrate zu liegen kamen, deren Flächeninhalt zusammen genommen dem jenes ersten entsprach. Damit blieben die Umfassungsmauern des Langhauses um die Hälfte hinter den vorspringenden Quadraten des Querhauses zurück. „Und endlich betrug auch die Tiefe der Chorrundung, da sie einen Halbkreis auf der Breite des Mittelquadrates bildete, die Hälfte dieser Grundlinie, so daß dies Maß, teils ganz teils geteilt, sich im Ganzen wiederholte.“ Gehen wir von der Altartribuna als dem ersten und unentbehrlichsten Bestandteil des Kirchengebäudes aus, so müßten wir sagen, daß ihre Tiefenachse oder der Radius des Kreises, der sie begrenzte, zugleich das Grundmaß der weiteren Raumbildung wurde, indem nur das Prinzip der paarigen Wiederholung hinzutrat, das wir überall als herrschend angetroffen haben, weil es in unserm Gange schon gegeben liegt.

„Die Kreuzgestalt ließ alle wesentlichen Teile körperlich heraustreten und in charakteristischer Verschiedenheit bestehen und verband sie doch durch ihre Verhältnisse und durch ihr Anschließen an eine Zentralstelle. Sie gab ein Ganzes, aber ein lebensvolles, nicht die abstrakte, sondern die relative Einheit, welche die Freiheit der Teile gestattet.“ Das mögen auch wir anerkennen. Selbst wenn Schnaase hinzufügt: „Liegen andre Grundformen starr und leblos, zeigt sich hier eine lebendige Bewegung“, darf zugestanden werden, daß die Aus-

sage für die Planzeichnung zutrifft, wie sie auf dem Papier vor uns liegt; aber wir müssen daran erinnern, daß solche Figur uns im Bauwerk selber nicht übersichtlich vor Augen kommt, sondern nur Teilerscheinungen daraus anschaulich entgegentreten. Unsre Grundrisse sind doch nur ein Hilfsmittel, eben dies Stückwerk der Gesichtsvorstellungen zu ergänzen; aber unser Urteil muß sich aus dem Aufbau selber und den kubischen Verhältnissen des Raumgebildes ergeben. Schnaase sieht auch „im Grundriß schon den Formgedanken, den wir in allen Teilen wiederfinden, den Gedanken der 'Gruppe'. Das ist allerdings ein Übergang in die Körperwelt und rechnet wohl mit der kubischen Gestalt. Aber, wenn es sich empfiehlt, diese Bezeichnung auf die Körperbildnerin Plastik zu beschränken und dabei nicht ohne weiteres an die Übertragung auf das flächenhafte Werk der Malerei, als „Gruppe im Bilde" zu denken, so bleiben wir auch richtiger bei unsrer Definition als einheitlich faßbaren Körperkomplex und ersetzen in Schnaases Satz das Wort „Gruppe" durch „Sammeleinheit"[1]), um die nicht mehr simultan greifbare, sondern die umfassendere, nur sukzessiv zu bewältigende, im Nacheinander vollziehbare Zusammengehörigkeit aller Teile zu einer „relativen Einheit" zu benennen. Und so wird auch Schnaases Gedanke an eine „lebendige Bewegung" nur richtig ausgedacht, wenn wir den Innenraum selbst als Korrelat des menschlichen Subjekts auffassen und durchverfolgen. Die Vergrößerung des Chores geschah, wie er selbst hervorhebt, durch die vermehrte Zahl der höhern Geistlichkeit und die stärkere Sonderung des Klerus vom Volke; aber die Gegeneinanderführung der Richtungen dieser beiden Faktoren ist ihm nicht aufgegangen, und deshalb wird auch der Schlüssel zum Verständnis der „rhythmischen Anlage des Gebäudes", zum „rhythmischen Verhältnis" zwischen Langhaus und Chorpartie ebenso wenig gefunden wie bei Kugler, der den Begriff des Rhythmus viel reicher verwertet hat.[2]) Unsre Erklärung führt weiter.

Zunächst erweist sich die „Sammeleinheit", als die wir die kreuzförmige Basilika richtiger bezeichnen, denn als „Gruppe", solange sie nur in ihrem festen Bestande betrachtet wird, als ein „System", wie auch die lange schon eingebürgerte Benennung das „gebundene System" der gewölbten romanischen Basilika sicher stellt. Die Eigentümlichkeit dieses Systems liegt aber darin, daß seine Teile sich nicht in

1) Vgl. über diesen Terminus „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" S. 199f. 232, 255f.

2) Vgl. Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern usw. Leipziger Dissertation von Hans Hermann Russack, Weida i. Th. 1910.

voller und allseitiger Symmetrie entsprechen, also nicht zur Ruhe des ungestörten Gleichgewichts gelangt sind. Das Ebenmaß wird schon durch die größere Länge des einen Kreuzarmes aufgehoben, durch die sich das sogenannte lateinische Kreuz von dem gleicharmigen griechischen unterscheidet; aber auch der gegenüberliegende Arm der Chorpartie wird mindestens durch die Apsis in ein andres Verhältnis gebracht, als es die beiden wagrechten Arme des Querhauses zeigen. Und eben in der Vertikalachse, an der sich diese ungleichen Teile befinden, also gegeneinander abwägen müßten, liegt die durch solche Proportion in sich bestimmte Hauptachse, die Dominante der ganzen Sammeleinheit, in deren Bindeglied, dem Mittelquadrat, sich aber auch die seitlichen Teile mit dieser durchkreuzend zusammenschließen. Die Vertikalachse ist Richtungsachse und als solche nicht sowohl Trägerin der Symmetrie, als vielmehr der Proportionalität. Ihre Teile stehen in einem rhythmisch-dynamischen Verhältnis der unter sich verschiedenen Kräfte zu einander. Aber diese Richtung ist nicht eine einheitlich verlaufende, etwa wie die Wachstumsachse des aufrechten Stammes emporstrebt; sie ist es jedenfalls nicht ausschließlich, wie wir das aufgepflanzte Kreuz ansehen würden, als einheitliche Höhenausdehnung; sondern sie ist Bewegungsrichtung in der dritten Dimension, also wie das Kreuz am Boden liegt, und wie wir den Grundriß auf der Fläche von oben her als wagerecht hingebreitete Entfaltung betrachten, d. h. sie ist Richtung in die Tiefe; doch nicht im gleichen Sinne durchhin, sondern in dem einen längern Teil nach der einen, und in dem andern kürzern Teil nach der entgegengesetzten Richtung gekehrt, d. h. aufeinander zu gerichtet, und damit beide nach der Mitte, die sie verbindet und miteinander ausgleicht. Dies Mittelquadrat besitzt also nicht nur einfachen, sondern einen doppelten, ja dreifachen oder vierfachen Wert: es gehört erstens zum Querhaus, zweitens zum Langhaus und drittens zum Chore: in ihm setzt sich die Symmetrie des ersten, die Proportion der beiden letztern auseinander, und dem Vollzug der Gesamtrichtung von Anfang bis zu Ende werden wir doch auch ihr Recht zugestehen, den Anteil also als vierten Wert der „Vierung" anerkennen müssen. Die Bewegung löst die bestehenden Größenverhältnisse dieser Einheit in „Rhythmus" auf. Also ist das Ganze, das wir vor uns haben, oder vielmehr erleben sollen, ein „rhythmisches System". Fassen wir diesen Begriff demgemäß nicht mehr simultan, unter dem Gesichtspunkt des festen in sich selber ruhenden Bestandes, wie ein kristallinisches oder tektonisches System, sondern unter dem Begriff der Bewegung in sukzessivem Vollzuge befindlich,

wie ein metrisches System, als höhere Einheit aus Strophen, die Perioden, Phasen und Reihen unter sich zusammenschließen, so erhalten wir erst den richtigen Sinn des „rhythmischen Systems", und können mit Hilfe der „Richtung" auch den besondern Charakter dieser „relativen Einheit" d. h. doch Verhältniseinheit, bestimmen. Diese Einheit beruht auf dem Kontrast der beiden Hauptrichtungen, die im Mittelquadrat aufeinander treffen und sich dynamisch miteinander ausgleichen müssen. Dieser Ausgleich führt nicht zum Stillstand, zur Erstarrung, sondern erhält die Bewegung in stetiger Wiederholung, wie Ausatmung und Einatmung: das ist die Uranlage rhythmischer Bewegung, die wir kennen. Nur ein Teil des Ganzen erscheint völlig symmetrisch, das Paar der Kreuzflügel. Sie halten die Einheit zusammen, in ihrem völligen Gleichgewicht. Aber sie gerade sind durch den Ausgleich erst entstandene Teile, Ergebnisse dieser dynamischen Auseinandersetzung, durch seitliches „Überströmen" der Bewegung, wie auch Schnaase herausfühlt, erwachsen. Sie gehören weder dem einen noch dem andern der Hauptteile schon ursprünglich an; oder beide können ihren Anspruch daran erheben und erweisen: die Priesterschaft im Entgegenkommen, zur Ausbreitung ihrer Gabenspende für die Gemeinde; die Laienschar im Entgegenkommen, in Bereitschaft des Empfangens, zur Ausbreitung ihrer Arme gegen das Heil. Kommt es doch in der Choranlage mit Umgang um das Allerheiligste und vor dem Kranz ausstrahlender Apsiden zu der sogenannten „Verlängerung der Seitenschiffe", die als Ausdrucksbewegung in der eben eingeschlagenen Richtung nur der „Umarmung" des Heiligtums entspräche.

Und damit kommen wir zu dem Quadrat des Chores selbst. Auch dies ist ein Neues, — ein allmählich ausgebildeter Zuwachs, nach Analogie der Vierung, in der die ursprüngliche Stelle der Priesterschaft in der Berührung mit ihrer Gemeinde zu suchen wäre. Alles, was wir Langchor nennen, entsteht aus dem Verkehr beider Faktoren, im Ausgleich der Dynamik, infolge numerischer Verstärkung der Minorität dieses aktiven Trägers der Heilsgaben. Aber dieser Teil gehört unzweifelhaft ganz zu der Bewegungsrichtung, die dem Strom der Laien entgegentritt und entgegenwirkt, sei er selbst auch immer erst eine Frucht der gedeihlichen Wirkensgemeinschaft in der Kirche. Dann aber bleibt nur die Apsis, das Chorhaupt als das Ursprüngliche übrig, wie es in der altchristlichen Basilika schon allein der Wandelhalle des Langhauses gegenüber stand, noch ohne Kreuzarme oder nur mit ersten Ansätzen dazu, denen sozusagen ihre zugehörige Hälfte, vom Gemeinderaum her, noch fehlt. Was ist sie, die Altartribuna, von

der die Maßeinheit des ganzen gebundenen Systems, wie oben erwiesen steht, ausging?

Unterscheiden wir die angewachsene Priesterschaft, den abgestuften Klerus mit seiner ganzen Hierarchie bis zum Bischof, von dem ursprünglichen Diener am Wort, dem Verkünder des Glaubens, also vom Apostel wie vom mönchischen Bekehrer der Heiden im Abendland, so kommen wir auf den Sinn dieser Stelle des Kirchenbaues, die wir schon einmal geflissentlich als Urquell der ganzen Bewegung bezeichnet haben. Hier liegt in dem Ursprünglichsten somit ein Drittes vor. Im Anfang war das Wort, sagt die Schrift. Im Anfang war der Geist, sagen wir angesichts des Lebens, das von ihm ausgegangen, der Geist, der in der Kirche sich seinen Körper baut. Es sind nicht zwei Teile in diesem System, sondern drei! Das Allerheiligste als geheimnisvolle Stätte des Geistes, mit dem Tisch des Herrn oder dem Bilde des Gekreuzigten ist der erste. Dort haben die Priester den Gott, den sie der Gemeinde verkünden. Diese Vermittler sind der andere Teil, der sich aus dem Bedürfnis lebendigen Verkehrs zwischen dem Volke und seinem Gott überall entwickelt, wo immer Religionen gedeihen, aber nicht notwendig schon der nächste. Die Gemeinde selbst, oder die Laienwelt, die neubekehrten Gläubigen, wie immer in Beziehung getreten zu diesem Gott, sind der dritte, d. h. eigentlich der notwendigere, also wo nicht der erste, doch mindestens der zweite Teil. Bei der christlichen Religion, die im Abendland mit der Kultur unter den Barbaren verbreitet ward, können wir die sekundäre Rolle der Neugewonnenen ruhig zugeben. Dann ist schon der Priesterchor und das Querhaus der kreuzförmigen Basilika als historisch geworden erklärt; als das Spätere gegenüber dem Vorbild des altchristlichen Kirchenbaues. Und damit ist auch das Verhältnis dieser neugebildeten Raumabschnitte zu der Vierung als Ergebnis eines innern Wachstums am Gesamtkörper verstanden, das sich aus der Wirkenseinheit, die hier waltet, selbst erzeugt. Entwickelt sich das erste Quadrat vor der Vierung aus dem Bedürfnis nach Steigerung der Dynamik in der Richtung auf den entgegenkommenden Strom der Befriedigung-Suchenden, so entsteht das seitliche Paar der Flügelquadrate an der Stelle der Begegnung, aus dem Druck der beiden Potenzen, und schafft im Überquellen den Ausgleich, der festen Bestand gewinnt, zur Bewegung die Beharrung fügt und so die Dauer der hergestellten Einheit sichert. Die ganze Wirkenseinheit selbst beruht auf einer fruchtbaren Durchdringung, wie Geist und Seele den Leib durchdringend mit Leben erfüllen. Und damit haben wir die Merkmale für noch eine

andre und höhere Auffassung des rhythmischen Systems: wir vergleichen die architektonische Schöpfung mit einem „Organismus", der „per intus susceptionem" wächst und nicht durch äußere Zutat, der durch Aneinanderschiebung von Teilen niemals gewonnen werden kann. So hat sich schon Franz Kugler ahnungsvoll ausgesprochen: „das Werk der Architektur stellt ein organisches Ganzes dar, das innerlich vom Leben erfüllt ist." (Kl. Schrr. III. 454.) Das gilt hier in ganz besonderm Maße; denn das innere Leben beruht auf dem Kontrast der Richtungen und schafft seinen Ausgleich in der Symmetrie und Proportion um die Vertikalachse, wo in der Grundform alle Teile den Zusammenhalt finden und zugleich von ihm ausstrahlen. Es ist eine Organisation für rhythmischen Vollzug des Kräftespiels.

Betrachten wir als einfaches Beispiel dieses „gebundenen Systems" noch ohne Einwölbung zunächst die kleine Klosterkirche zu Hecklingen bei Bernburg in Anhalt, die Schnaase zu seiner Erklärung abbildet. Ihr kreuzförmiges Bauschema ist schon vollständig aus dem Grundquadrat der Vierung entwickelt; das Mittelschiff des Langhauses umfaßt drei Quadrate, aus denen auch das Querhaus besteht, und wird der Gliederung der Seitenschiffe in je zwei kleine Quadrate auf halb so großer Grundlinie dadurch gerecht, daß sie die Ecken des großen mit Pfeilern besetzt, die Mitte dazwischen mit einer Säule bezeichnet. Chor- und Querschiff stammen noch aus der Mitte des XII. Jahrhunderts, an deren schlanke Verhältnisse sich auch der Aufbau des Langhauses mit diesem Stützenwechsel anschließt. Nur die Westempore für die Nonnen zeigt schon den üppigen Stil des romanischen Übergangs, dem auch die schwebenden, aus Stuck modellierten Engelsgestalten angehören, die den Zwickeln der Arkaden eingefügt, den schlichten Verlauf der Bogenreihen im Langhaus eigentümlich durchsetzen, indem sie über jeder Stütze die Aufwärtsbewegung betonen und zugleich mit ihrem ausgespannten Flügelpaar die symmetrische Entfaltung nach beiden Seiten zum Gefühl des Betrachters sprechen lassen, also eine Abwendung von der durchgehenden Richtung der Wandelbahn auf die begleitende Parallelreihe zu herausfordern. Es sind gleichsam lebendig gewordene Taktstriche, wie die senkrechten Leisten der Hirßauer Schule sie starr dazwischen schlagen, und wirken verlangsamend im Ablauf der Schalträume unter den Bogenschwingungen, die unsern Weg begleiten —, wie Zäsuren im Vers.

Für die kreuzgewölbte Basilika im gebundenen System zeugt aber in Deutschland schon vor dem Tode Heinrichs IV. († 1106), also beträchtlich früher, der Dom von Speyer, eben der erste Monumentalbau in völlig geschlossener Form aller Teile des Innenraums. Dies Denkmal von höchster geschichtlicher Bedeutsamkeit hat auch für die Entwicklung der rhythmischen Kompositionsgesetze des romanischen Baustils so entscheidende Wichtigkeit gehabt, daß wir seine Entstehungsgeschichte da wieder aufnehmen müssen, wo wir sie unter Konrad II. gelassen haben. Unter Heinrich III. um 1060 vollendet, war das Mittelschiff noch mit flacher Holzdecke versehen, gleichwie die reine Säulenbasilika zu Limburg an der Hardt, und an seine Eindeckung knüpft sich die Geschichte der aufeinanderfolgenden Umgestaltungen. Ursprünglich waren auch hier die Stützen des Langhauses allesamt Pfeiler von gleicher Grundform, die das strenge Gesetz der einfachen Reihung erfüllen sollten, wie die Säulen der Kluniazenser.[1]) Das forderte die Leitung des Beraters Poppo von Stablo zugleich mit der außerordentlichen Längenausdehnung dieses Schiffes bis an die Vierung. Schon Heinrich IV. hat den umfassenden Eingriff vollziehen lassen, der das System des Aufbaues den Anforderungen des Kreuzgewölbes unterzog, das in doppelter Breite sich den kleinen Quadraten in den Abseiten anschloß. Brandschäden und Senkungen des Erdreichs wurden jedoch bereits in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts die Ursache zu einer neuen Abwandlung: die Erneuerung der alten einfachsten Kreuzgewölbe durch solche mit selbst wieder emporgewölbten Kappen führte zu einer Überhöhung der Hochwände und zur Verstärkung der Eckpfeiler jedes Quadrates, so daß nun Stützenwechsel zwischen kräftig hervorgehobenen und schwächeren Zwischenträgern entstand, wie wir ihn jetzt noch sehen. Die Hauptträger der busigen Kreuzgewölbe wurden damals durch Vorlagen von Pilaster und Halbsäule gefestigt, und die letzteren durften nicht in einheitlichem Zuge emporsteigen, wie dies die schlanken Halbsäulen der Mittelglieder tun, sondern wurden in halber Höhe durch ein zweites Kapitell und einen schwerfällig ausladenden Umfassungsring abgeteilt, aus dem sich die obere Hälfte bis zum Kämpfer erhebt und auf dem reicheren Kapitell den Gurtbogen zwischen den quadratischen Wölbfeldern aufnimmt. Denken wir dieses nicht eben glückliche Verstärkungsmittel, das die früher vorhandenen Formen übertrumpfen will, hinweg, so verschwindet der nachträglich herausgearbeitete

1) Vgl. unsere Tafel XV mit den beiden ersten Zuständen; der dritte ist überall abgebildet zu finden: z. B. KB. d. A. 173. W. Pinder, Deutsche Dome 20.

Stützenwechsel zwischen den Eckpfeilern jedes Quadrats und seinen Zwischenpfeilern; die Reihung gleicher Glieder ist wieder hergestellt. Aber es regt sich der Zweifel, ob damit die durchgehende Organisation aller Stützen im Langhaus so wiedergewonnen wäre, wie sie in dem Gewölbebau Heinrichs IV. vor 1106 bestand, oder wie sich diese zu den ursprünglichen im Bau Konrads II. verhielten, der uns hier allerdings nicht mehr beschäftigen soll, aber notwendig doch mit hineinspricht, wenn es gilt, den Wandel der rhythmischen Gliederung zu erfassen. Man wirft zur Beantwortung der Frage wohl immer einen Blick auf die gleichzeitig entstandene Organisation im Langhaus des Mainzer Domes; aber die dort vorhandene Travée trägt nicht minder die Wahrzeichen allmählicher Entstehung, in keineswegs einheitlichem Guß, an der Stirn. Verdächtig erscheint aber im Vergleich mit ihr bereits die Blendarkatur in Speyer, die von dem Würfelkapitell der Mittelsäule zwischen beiden Oberfenstern ausgeht, und deren Rundbogenschluß umrahmend, auf den Kämpfersimsen neben den jetzigen Gurtträgern aufsetzt; denn diese umrahmenden Bögen begleiten nicht konzentrisch die Fensterrundung, sondern zeigen Verschiebung ihres Mittelpunktes und überschneiden die äußere Hälfte der Extrados; sie können also nicht gleichzeitig mit den Fenstern entstanden sein, deren Einschnitt doch genau in der Achsenrichtung der Arkaden darunter steht, d. h. mit diesen notwendig zusammengehört. Mit der Blendarkatur der Schildwand fällt aber auch die kleine Fensteröffnung in dem Bogenfelde droben, die mit der nachträglichen Überhöhung der Obermauern und der Auflösung in einen Laufgang mit Zwerggalerie nach außen hinzugekommen wäre. Jetzt bildet sie den etwas knapp geratenen Höhepunkt der paarigen Gruppe, gerade über dem hochstrebenden Vertreter dieser Vertikale, der Halbsäule mit Würfelkapitell. Ziehen wir, bei einem Seitenblick wenigstens auf die gewohnte Zusammenstellung der drei nahverwandten Travéen, auch Worms zum Vergleich heran, so dürfte auch die Breite der vorgelegten Pilaster und die dadurch entstehende Verdeckung der Bogenansätze beider Arkaden befremden, die in Worms wohlweislich vermieden ist. Aber die selbe Maßregel findet sich bereits, wie in Speyer, auch in Mainz, und trägt dort noch stärker die Anzeichen eines Notbehelfes zugunsten der Verstärkung, weil unmittelbar darüber die Blendarkade an der Obermauer die vollständige Form der ursprünglichen Grundform unten wiederholt, diese also fast herausfordernd mit dem eingeklemmten Segmente zwischen den Pfeilerstämmen dem Auge zum Vergleich stellt. Dort jedoch sind die beiden Fenster im

Schildbogen näher aneinander gerückt, um sie als Paar zusammenzufassen, ohne Rücksicht auf die unangenehme Verschiebung gegen die Achsen der Arkaden darunter, deren oberer Blendbogen fast mit dem Scheitel die Basis des Fensters berührt. Diese noch unbefriedigenden Kompromisse werden gerade in Worms bei reiferer Verwertung überwunden, dort indessen auch unter einem Oculus im Spitzbogenfelde zur Gruppe von selbstständigem Bestande vereinigt, — mit dessen Anerkennung dann freilich die durchgreifende Verkettung ins Erdgeschoß hinunter verloren geht. Gehen wir endlich von Mainz als der unreifsten Lösung aus, und fragen, wie die Travée in Speyer ausgesehen haben möge, so bleiben wohl immer zwei Möglichkeiten offen. Entweder waren in dem ersten Bau Konrads II., für den die durchgehende Gleichheit aller Stützen des Langhauses jedenfalls feststeht, die Pfeiler ebenso glatt gelassen wie in Mainz und erhielten dann bei der Einwölbung unter Heinrich IV. an den Ecken jedes Quadrates die Verstärkung durch Halbsäulen, wie dies heute noch ebenso in Mainz vorhanden ist. Dann wäre mithin auch in Speyer mit der Einwölbung durch schlichte Kreuzgewölbe schon der Übergang zum gebundenen System der gewölbten Basilika bis hinein in die Konsequenz vollzogen, die den Stützenwechsel an die Stelle der einfachen Reihung gleicher Glieder setzt. In der Gesinnung des Bauherrn wäre gewiß kein Bedenken mehr gegen solch ein Hinwegschreiten über die Kluniazenserregel zu finden, zumal wenn das Ganze nur ein Trutz-Cluny bedeuten sollte. In diesem Falle bliebe beim Vergleich zum Doppeljoche von Mainz nur die reiner durchgeführte Symmetrie und die glücklichere Proportion zwischen dem oberen und dem unteren Abschnitt übrig, wie der kühnere Hochbau des Kaiserdoms dies gestattete, während in Mainz bei geringerer Höhe des ganzen Langhauses wenigstens der Schein eines schlanken Aufstiegs im Mittelschiff dadurch erreicht wird, daß die vorgelegte Blendarkade über die wirklichen Raumöffnungen gegen das Seitenschiff soweit an der Obermauer emporgeführt ist, als ein niedriges Emporengeschoß etwa einnehmen würde. In Speyer trägt aber auch die Achsenübereinstimmung zwischen Arkaden und Fenstern, wie die Größe dieser Ausschnitte im Lichtgaden wesentlich zur großartigen Wirkung bei. Und diese Identität der Achsen für alle Zwischenweiten der Stützen entspricht dem strengen Gesetz der Reihung in diesen, hängt also zweifellos mit der ursprünglichen Anlage zusammen. Auf Grund dieser Tatsache steigt der Wert der zweiten Möglichkeit, die auch für den Gewölbebau Heinrichs IV. den Stützenwechsel ausschließt.

Darnach hätten wir durchweg vor allen Pfeilern die schlank emporsteigende Halbsäule mit ihrem Würfelkapitell anzunehmen, wie sie jetzt an den mittleren erhalten ist, und diese gleichartige Ausgestaltung aller Träger wäre die Voraussetzung, aus der sich zur Herstellung stärkerer Trümpfe mit verwandten Formen die Übereinandersetzung zweier Säulen mit eigenem Kapitell, die Ausladung des derben Ringwulstes und die Verkröpfung des Simses unter dem Gurtbogen ergab. Versuchen wir uns den ursprünglichen Anblick solcher Reihung für das ganze Langhaus Heinrichs IV. vorzustellen, oder wenigstens in einem hinreichenden Ausschnitt zu veranschaulichen (wie es in unsrer Abbildung versucht wird), so muß die Bedeutung eines so energisch fortschreitenden und ununterbrochen dem Ziele zueilenden Rhythmus für die Geschichte des Kirchenbaues überzeugend einleuchten. Nur oben an der Wölbung dieser Wandelbahn zeichnete die Folge quergespannter Gurtbögen zwischen beiden Seiten des Lichtgadens den gesetzmäßigen Bestand der Grundrißteilung in Quadrate, eine Sonderung der strophischen Einheiten, die der vorauseilende Blick allein, als höhere Instanz, zu dem pendelnden Vollzug des Ganges hinzufügte, oder sozusagen von oben her auf den elementaren Vorgang der Ortsveränderung auftrug. Sechsmal folgte solcher Einschnitt im gleichen Abstand auf den andern, bis man unter die Vierung trat. Sechsmal öffneten sich hüben und drüben die paarigen Glieder des Aufbaus als parallele Gruppengefüge, die das schweifend bewegte Augenpaar im abtastenden Sehen von unten bis oben verfolgen mochte, wo immer der Blick einsetzte, um die Körperlichkeit zu fassen und damit die Antwort der Tastregion des eignen Leibes auszulösen, die sich notwendig einstellt, und wieder aufs innigste mit den Empfindungen der Gehwerkzeuge im Fortschritt auf dem Boden verband. Sie kann sich selber, wie wir wissen, nur als mimische Ausdrucksbewegung versinnlichen, wenn sie überhaupt hervorbricht und nicht in Kryptomimik verläuft. Im Nahsehen dagegen glitt der Blick mit dem gerundeten Stamm der Säulenvorlagen empor, fand wie sie einen Widerhalt an den Pfeilerstirnen und vollzog die Schwingung des Bogens von einer Stütze zur andern. Oder er umfaßte die Spannweite dieses Schaltraumes mit beiden begrenzenden Geraden und schied mit der wagerechten Simslinie das Unten vom Oben; er hob sich an der scharfen Kante der Blendstreifen zur Höhe der Fenster und schmiegte sich an die Rundung ihres Schlußes. Er empfand an dem Aufwand dieses Anstiegs und dieses Abstands zugleich das Verhältnis des Oben zum Unten — und anerkannte es erprobend noch einmal in dem Wieder-

holungssatz daneben. Im beliebigen Auf und Ab dieser Bahnen blieb er gebunden durch die greifbare Körperform der vortretenden Säule in der Mitte und hielt sich an ihr als aufragender Dominante, an der sich die Kräfte des Aufschwungs messen, wie die Breiten der Entfaltung bis an die gleichstarken Grenzen, die nun aber als Trabanten mit ihr zusammen, zur Dreizahl gesellt, hervorspringen und die Paare raumöffnender Größen und füllender Flächen dazwischen zum Ganzen umschließen, das selbständig dasteht und erst oben in der Höhe über der Lichtregion, in der Gewölbekappe über dem Schildbogen die letzte Verbindung findet. Dort drang von drüben der Gleichklang aller Grade schon wie ein Echo entgegen, noch bevor das geschäftige Augenpaar wie mit weitausgestreckten Fühlhörnern sich den Reizen anbequemte und richtig einstellte, um den Abstand des nämlichen Aufbaus als fester Grenzgestaltung noch einmal durchzukosten. Dann ordneten sich die beiden Systeme von links und von rechts her wie gleichgegliederte Stollen unter den Abgesang aus der Höhe. Aber die folgende große Gesamtstrophe schloß sich ebenso an, die Reihenfolge der nähern Glieder im Umkreis der Tastregion leitete rastlos vorwärts, bis die Wanderung durch den langen Raum zurückgelegt war. Mochte man tatsächlich bewundernd verweilen, oder die Kräfte wieder sammelnd einmal stillestehen, oder auch nicht: der rhythmische Vollzug des Ganzen erst ist die Einheit des Raumgebildes, das beim Eintritt als Wegbahn vor dem Eintretenden lag. Kein Zweifel, erstieg man die eingelegten Stufen und trat unter die Vierung, so ward die Ausweitung nach beiden Seiten als Befreiung vom Drange der Körpergebilde und Grenzflächen empfunden, und man atmete auf im Genuß der ruhigen Weite, mit dem gesammelten Einblick in das Chorhaupt am Ende, das wieder umfassend zur Höhe hinaushob und zum Licht empor.

Überblicken wir noch einmal die ganze Länge des zurückgelegten Raumes, so bedeutet das Gesamtergebnis gegenüber allen früheren Leistungen des deutschen Kirchenbaues eine außerordentliche Steigerung in der objektiven Wiedergabe der innern Vorgänge des Einherschreitens und Raumeroberns durch sinnlich wahrnehmbaren Gestaltenzug. Die Auseinandersetzung zwischen dem entlangwandelnden Menschen und den räumlich-körperlichen Grenzen aus bildsamem Stoff ist hier zu einem solchen Grade der Gliederung durchgeführt, daß der Anblick des Formengefüges, das von beiden Seiten herandringt, so unmittelbar in die Gestaltung selber hineinzieht wie noch nirgend sonst. Im Verfolg des Ganges erlebt das menschliche Subjekt die Begleitung plastischer Körper mit ihrem Vortreten und Zurückbleiben, mit den Aus-

weitungen der Zwischenräume und den Einengungen der Grenzflächen, mit dem Gegenspiel gedämpfter Schattenlagen in den Abseiten und eindringender Lichtergüsse vom Obergaden her, so fühlbar verwandt mit dem äußeren Gebaren umd dem innern Ursprung unsrer Ausdrucksbewegungen selber, daß man den künstlerischen Sinn dieser Darstellungsmittel, auch in dem starren Material, nicht anders bezeichnen kann, denn als „Organisation“ und „Gebärdung“, d. h. Ausgestaltung nach dem menschlichen Ebenbilde und Bewegungszug nach Art seiner Glieder, soweit sich überhaupt eine räumliche Umschließung in beharrlicher Form mit solchen Anwandlungen unsres warmen Lebens vertragen mag. Zweifellos ist hier mit vollem Bewußtsein der Weg zur Annäherung beider eingeschlagen, der dann die Zukunft gehören sollte, die wir Gotik nennen. Die Baukunst des Mittelalters ist hier in ein neues Stadium getreten, daß wir wohl inne werden: der romanische Massenbau, der bisher als solcher vorwaltet und eben darin seine Schulung am römischen Erbteil bewährt, will immer entschiedener zum Gliederbau werden und ergreift die Gestaltung seiner Bauformen von nun an immer mehr als die Hauptsache, ihre Verbindung zu innerem, so zu sagen gewachsenem Zusammenhang und zum Ineinandergreifen ihrer Funktionen als die eigentliche Aufgabe künstlerischen Schaffens. Bis zu welcher Folgerichtigkeit ist hier im Mittelschiff des Domes von Speyer schon die Einschränkung der Mauer auf eingerahmte Flächenfüllung gediehen! Wie stark überwiegt, freilich nur bis an die Region des neuhinzugekommenen Gewölbes[1]), die Durchgliederung der aufrechten Träger und ihrer Bogenjoche bis zum letzten Zusammenschluß der dreiteiligen, im Anschauen nur rhythmisch-mimisch erlebbaren „Gruppe“, die sich eben so immer wieder dem metrischen Gebilde näher vergleicht.

Die Gegenüberstellung der ursprünglichen Gleichheit aller Stützen des Langhauses in Speyer und des Stützenwechsels in Mainz und in Worms bleibt immer lehrreich für den Gang der Entwicklung in deut-

---

1) Fragt man dagegen, wie weit die „Organisation des Aufbaues“ auch den Zusammenhang mit dem Kreuzgewölbe über jedem Quadrat zum Ausdruck gebracht habe, so wird man angesichts des ursprünglichen Systems, wo alle Pfeiler noch gleichwertig waren, das Urteil abgeben müssen, daß unter Heinrich IV. die Wölbung vielmehr als Einheit aufgefaßt wurde. Die vier Eckpunkte des einzelnen Kreuzgewölbes sind nicht als die Stellen stärkster Belastung an ihren Trägern ausgeprägt worden, sondern die Kappen über den Hochmauern sind nur sphärische Dreiecke über den Scheidbögen und könnten ebensogut in eine fortlaufende Tonnenwölbung einschneiden, deren Kämpfersims also nur von solchen Stichkappen durchsetzt wird. Doch solche nähere Erklärung des formell ausgesprochenen Verhältnisses bleibt ja müßig, da wir den ursprünglichen Zustand nicht mehr vor uns haben.

schen Landen, besonders am Rhein, und läßt uns ahnen, daß die nächste Zeit doch dem siegreichen Durchdringen des gebundenen Systems mit dem Wechsel stärkerer und schwächerer Stützen gehören mußte, in dem der Gesamtvollzug des Ganzen ein längeres Verweilen bei der großen Einzelstrophe mit sich bringt und am Übergang von einem Joch zum andern einen stärkeren Umschwung (Peripetie) erfordert, sich also gleich Wogen dahinwälzt. Das war ja schon der Sinn des Strebens in dem noch heute sichtbaren Bestand des Langhauses von Speyer aus der Mitte des XII. Jahrhunderts.

Bei der außerordentlichen auf sechs Joche gesteigerten Ausdehnung dieses Langhauses stellt sich weiter die Frage ein, wie Querhaus und Chorhaupt dagegen aufkommen mögen. Und in der Tat spielt in diesem dynamischen Verhältnis eine Maßregel mit, die nicht außer Acht gelassen werden darf, so sehr man sich gewöhnt, das Grundrißschema nur seinen Maßen nach zu betrachten, wie sie auf der gleichen Papierfläche zur Erscheinung kommen. Querhaus und Chor liegen nicht in derselben Grundebene wie das Langhaus, sondern sind durch die große Kryptenanlage darunter beträchtlich dagegen erhöht; ja schon im vorletzten Quadrat vor der Vierung legen sich einige Stufen ein und bereiten auf die weitere Steigerung am Ende des Langhauses vor. Diese Überhöhung des Bodens für die ganze Bühne der Priesterschaft, hier im Kaiserdom auch wohl für den Hof und die Fürsten des Reiches außer dem Kaiser selbst, fanden wir schon (z. T. nachträgliche Zutat) in italienischen Kirchen wie S. Miniato bei Florenz und S. Zenone zu Verona; sie ist um jene Zeit außerordentlich beliebt und verbreitet. Das erklärt sich gewiß nicht allein aus rituellen Gründen, sondern muß ebenso vom künstlerischen Gesichtspunkt eingeschätzt werden, nämlich als absichtsvolle Steigerung des Eindrucks mit Hilfe der Höhe, wo die übrigen beiden Ausdehnungen den Ansprüchen der Kontrastwirkung im Sinne eindrucksvoller Dynamik nicht gerecht zu werden vermochten. Dies ist der Fall in den genannten Beispielen zu Florenz und Verona, und ebenso in einem andern lehrreichen Beispiel der Lombardei, dem Dom von Modena (begonnen 1099). Sie alle sind nach der Art von St. Ambrogio in Mailand ohne Kreuzflügel angelegt, so daß die drei Schiffe nur in je eine entsprechend große Apsis ausgehen. In Modena wird die angegebene Ursache um so zweifelloser klargestellt, als der Gesamtplan die folgerichtige Gliederung in fünf große Quadrate, mit paarweise daneben gereihten kleinen in den Seitenschiffen, bis an die Apsispfeiler führt, und diese weiträumigen Strophen auch im Aufbau mit Stützenwechsel, Emporengalerie, sogar nur für das Auge, und Fenster-

paar über den Arkadenöffnungen unten bewußt ausgestaltet, obwohl man ursprünglich noch nicht zur Einwölbung fortschritt. Von diesen rhythmischen Einheiten großartigen Zuschnitts kommen jedoch vier auf das eigentliche Gemeindehaus, das fünfte dem Schauplatz des Kultes zugute, da sich die Krypta in voller Breite durch alle Schiffe soweit vorschiebt und eine beträchtliche Überhöhung des Bodens durch Stufen vermittelt wird, die ganz sichtlich das Ihrige dazu beitragen, die Wirkung auf die Gemeinde zu verstärken und den Mangel des Querhauses und einer reicheren Anlage des Chorhauptes zu ersetzen. Nur die Rhythmik des Gehens und des Schauens belehrt über den Sinn dieser Maßregel zugunsten der Mimik droben am Hochaltar und der Bewegungen der Geistlichkeit im Chore!

Sowie die Aufmerksamkeit einmal auf diese Ausbeutung der Höhendimension als Ersatz für die Breite und Tiefe gelenkt worden ist, ergeben sich weitere Vergleiche solcher Art auch für die Gesamtkomposition der großen Kirchen in Deutschland. Während in Speyer das Querhaus regelrecht aus drei Quadraten besteht, die das Joch des Mittelschiffes sogar an Raumweite ansehnlich, aber auch im Maße schon etwas übertreffen, halten sich die verwandten Bauten der Nachbarschaft am Mittelrhein in ähnlichen Verhältnissen der Hauptteile zu einander, obwohl weder Mainz noch Worms und noch Laach nicht über fünf Joche im Langhaus hinausgehen.[1]) Alle drei aber sind doppelchörige Anlagen, die den Grundgedanken von Speyer somit, zugunsten der alten Vorliebe für die geschlossene Zentralstelle auch im Westen, wieder veruntreut haben, um eben damit dem Kompositionsprinzip treu zu bleiben, das wir durch die ottonische Zeit zurückverfolgten auf den Orient und Byzanz, und das wir nun wieder emporkommen sehen in der Weiterentwicklung des romanischen Stiles.

Zunächst aber gibt es einen andern Unterschied von diesen mittelrheinischen Bauten am Niederrhein zu beobachten, der auf die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Chor und Langhaus auszugehen scheint. Betrachten wir auch hier vorerst ein bescheidneres Beispiel von mäßigen Abmessungen und regelrechter Durchführung des gebundenen Systems, — etwa die Klosterkirche von Knechtsteden zwischen Köln und Neuß, die 1138 begonnen, schon 1151 gewölbmäßig abgeändert wurde, aber auch die ausgerundete Tribuna statt des Eingangs im Westen aufweist.[2]) Sie hat in genau durchgeführtem quadra-

1) Vgl. dazu noch die Kathedrale von Verdun mit doppeltem Querhause dazu.

2) Unsere Tafel XVI nach Otte, Gesch. d. roman. Baukunst in Deutschland, Leipzig 1885 p. 322 f. Fig. 158 u. 159. KB. d. A. Taf. 165, 1 u. 175, 6.

tischen Schema vier Doppeljoche aneinandergereiht. An den Ecken jedes Quadrates stehen die kreuzförmigen Hauptstützen mit kräftigen Halbsäulen an allen vier Seiten. An der Stirnseite steigt nicht nur die Halbsäule, sondern auch die rechteckige Vorlage bis zum Gewölbe hinauf, wo sich das Profil am Gurt eckig und wulstig fortsetzt. Die Zwischenstützen sind schwächer gebildet, teils schlanke Pfeiler, teils Säulen, im letzten Joch gar ein Bündel aus drei ganz dünnen Säulen zusammen, aber immer scharf kontrastiert. Über den Arkaden zieht sich ein kräftig profiliertes Gesims entlang; die Obermauern bleiben bis zum Würfelkapitell der Gewölbeträger eine glatte Fläche, bilden also eine mittlere Horizontalzone; im Schildbogen darüber sitzen die zwei Fenster paarweis zusammengerückt, ganz hoch unter dem Scheitel, so daß sie zur zusammenfassenden Kappe des Kreuzgewölbes fühlbar überleiten. Die drei Quadrate des Querhauses haben Hängekuppeln, und über der Vierung erhebt sich, für den Innenraum unwirksam, ein achteckiger Turm mit dreigliedrigen Fensteröffnungen ringsum. Der Langchor hat dagegen wieder ein Kreuzgewölbe, nur mit wagrechten, aber hochbusigen Kappen zwischen überhöhten Schildbögen; (die Apsis ist spätgotisch verändert, kommt also nur in ihrer Grundlinie in Betracht). Die Ausdehnung der Kreuzflügel hält sich demnach in den Grenzen des Systems. Die Wände der Kreuzarme haben starke Eck- und Mittellisenen, die oben je durch einen Blendbogen als Umrahmung der Fenster verbunden sind, versuchen somit auch ihrerseits eine Zusammenfassung der rhythmischen Glieder zu erreichen, zu denen noch die kleinen Nebenapsiden hinzukommen. Der Chor war um einige Stufen erhöht, aber ohne Krypta, doch an seinem Eingang durch eine fast drei Meter hohe Querschranke geschlossen, die wohl als offene Arkadenreihe gebildet war. Das Äußere wird durch Turmtrabanten in den einspringenden Winkeln der Kreuzarme und durch die halbrunde Tribuna im Westen strenger zusammengehalten, während im Innern die Längsachse der vier Quadrate und die Reihe kleinerer Paare in den Seitenschiffen über die Hauptrichtung keinen Zweifel aufkommen läßt.

In dem Verhältnis des Langhauses zu den Kreuzflügeln (am ebenfalls spätgotisch erneuerten Chor) sehr ähnlich, bietet die Kirche zu Klosterrath[1]), unweit Aachen, schon im Limburgischen gelegen und 1138 begonnen, in dem Aufbau des Bewegungsraumes einen rhythmisch außerordentlich beachtenswerten Versuch, zum Stützenwechsel noch den Strophenwechsel hinzuzufügen. Vor dem ersten Pfeilerpaar

1) Taf. XVI nach Otte a. a. O. p. 326 ff. Grundriß und Längendurchschnitt Fig. 160. 162. KB. d. A. Taf. 165, 4 u. 175, 3.

liegt eine vorbereitende Eintrittshalle von der halben Tiefe des Grundquadrates mit kleinem Quadrat der Nebenschiffe zur Seite, mit einer „Westempore“ darüber: also Eingang, Einbau, Einengung und Bedrückung durch Gewölbe und Dunkel. Dann folgen die vier annähernd quadratischen Joche des Langhauses in dem eigentlichen Wechsel von Ausweitung und Einengung des Raumes, verbunden mit Vereinfachung und Bereicherung der Formen, die in der Weise hergestellt ist, daß im ersten Kreuzgewölbejoch die Trennung des Mittelschiffes von den Seitenschiffen weggelassen wird, sodaß diese letzteren ganz offen bleiben und, mit einem Tonnengewölbe eingedeckt, sich durch dessen Gurtbögen an den Mittelraum anschließen, während im zweiten die trennenden Säulen mit ihrer Bogenverbindung zwischen die Pfeiler treten, sodaß die Doppelarkade die sonst übliche Obermauer bis an das Gesims der Quergurtträger aufnimmt und darüber im Schildbogen das entsprechende Paar von Rundbogenfenstern enthält. Das dritte Joch kehrt zu der ersten Raumerweiterung zurück, das doch nur in irreführender Zweideutigkeit als „Querschiff“[1]) bezeichnet werden kann, und enthält wie das erste in den Außenmauern ein Paar größerer Rundbogenfenster auf halber Höhe, hier noch durch Blendarkaden auf einer Mittelkonsole eingefaßt, die mit dem ebenso hervortretenden Schildbogen oben eine große Vierpaßöffnung aufnehmen, deren Form sie wohl als spätere Zutat, an Stelle vielleicht kleinerer Oculusfenster, erkennen läßt. Unter dem vierten Joch wiederholt sich der Stützenwechsel mit Obermauer und paariger Öffnung des Lichtgadens oben wie der Abseiten unten, also die Einengung des Raumes mit der Bereicherung der Glieder im Aufbau, und diese gewohnte Form des Mittelschiffes schließt an die Vierung mit ihren Querhausflügeln an. Durch solchen Wechsel der beiden Phasen entsteht im Vollzug des ganzen Langhauses ein völlig neuer Rhythmus: der Kontrast zwischen der gewohnten Gliederung des Aufbaues in drei übereinanderliegenden Zonen und der unerwarteten Ausbreitung und Vereinfachung, die den freieren Raum nur nach der Wölbung als Kreuzkappenquadrat, mit schmalen rechtwinklig anstoßenden Tonnen als Trabanten, wie eine Triptychoneinheit, d. h. als eine dreifaltige Gruppe, mit Dominante in der Mitte und begleitenden Flügeln, aufzufassen gestattet, — diese alternierende Reihe von Raumeindrücken, im Aufbau doch strophischer Art, oder eigentlich mehr wie ein Wechsel zwischen periodischen und strophischen Raumeinheiten zu bezeichnen, muß den Fortgang ver-

1) Otte, a. a. O. p. 327 f. Der Anklang an die Lichtzufuhr solcher Querhauswände ist freilich da.

langsamen, weil Tiefatmungen eingeschaltet sind, und steigert damit auch die Dynamik des ganzen Bewegungsraumes gegen den des Stillstands im Querhaus, wo Brüstungswände auch hier den Hochchor mit seinem Stufenbau von Laienhaus und Kreuzarmen abschließen.

In beiden Beispielen, Kloster Knechtsteden wie Kloster Herzogenrath, bezeugt sich unzweifelhaft das Bewußtsein von der Bedeutung der Wandelbahn in der Raumkomposition des Ganzen. Während ebenso klar die Chorpartie in diesen Mönchskirchen durch Schranken das weitere Vordringen verbietet, ist der entgegenkommenden Bewegung der Gläubigen ihr Recht eingeräumt, indem sich zweimal zwei Joche wiederholen, also die Dipodie des Ganges auch in der Paarigkeit der Periode zum Ausdruck kommt. Das wird auf einmal anders, wenn wir uns nach Köln selbst wenden und seinen eigensten Umkreis nur so weit hinzuziehen, als er durch gleichen Grundsatz der Komposition seine Abhängigkeit erweist: es zeigt sich ausgesprochene Verkürzung des Langhauses und Bevorzugung der Chorpartie, die bald durch Konzentrationsmotive zur alleinherrschenden Dominante gesteigert wird.

Schon in S. Ursula bemerken wir in der 1. Hälfte des XII. Jahrhunderts an der noch flachgedeckten Basilika, deren Vierung von den Kreuzarmen ursprünglich durch eine Zwischenstütze mit Doppelarkaden getrennt war, ein Langhaus mit Emporen über den Seitenschiffen, aber nur aus drei Strophen bestehend, da die erste westliche Rundbogenarkade durch einen offenen Einbau abgetrennt wird.[1]) Über dem niedrigen Pfeilergeschoß zeigt die Empore eine lebhaft abgestufte rhythmische Gruppe: unter dem Umfassungsbogen von gleicher Weite der untern öffnet sich eine Reihe von drei kleineren, deren mittlerer auf seinen gedrungenen Säulen doch etwas weiter ist und höher hinaussteigt als seine Begleiter, d. h. die Führung übernimmt, und ihm entspricht oben im Lichtgaden die gestreckte Öffnung des Fensters. Und nun ist dieser Zutritt der stärksten Helligkeit noch oben unter der flachen Holzdecke durch einen Bogenfries so eingerahmt, daß dem Rundbogen in der Mitte, der dem Fenster sich anschließt, zwei Trabanten gesellt sind, die gleich breite Wandflächen daneben aussondern, und zu solcher dreiteiligen Gruppe vollends abgeschlossen werden durch lisenenartige Pilaster, die bis auf die Arkadenpfeiler unten hinabsteigen oder vielmehr von dort her durch die beiden Geschosse hinaufreichen, so daß sich der ganze Aufbau in drei solche Kompartimente zerlegt, die dann sogar über dem jetzt offenen, der Blendarkade der Empore gleich

1) Taf. XVII, 1. nach KB. d. A. Taf. 46, 3. 63, 2. Köln und seine Bauten 1888. p. 45 u. 78.

hohen Gurtbogen nach den Kreuzarmen zu ähnlich fortgesetzt sind.[1]) Auch hier bekommen wir den Eindruck eines kunstreichen Gefüges, das an die Ableger von S. Remy in Reims erinnert. Dessen Hauptteile dienen einer folgerichtigen Steigerung zum höchsten Kontrast des Lichtzudranges oben, über der Schattenlage unten, während zwischen beiden das Spiel der plastischen Formen und der Aufschwungbewegung der Öffnungen entfaltet wird. Hier eben, in der Mitte, liegt die Verkettung der beiden Wiederholungen, der einfachen Bogenschwingung in der ganzen Breite und der dreiteiligen symmetrischen Gruppe mit vorherrschender Zentrale, die ebenso abgewandelt und in den Werten gesteigert wird bis zum oberen Abschluß. Aber auch hier ermessen wir den Zusammenschluß im Sinne der Raumgestaltung erst vollständig, wenn wir die Gegenseite des Mittelschiffes mit dem durchgehenden Parallelismus aller Teile der rhythmischen Komposition mit hineinnehmen und das mannigfaltig belebte Ganze als paarige Einheit im Vollzuge, sozusagen am eigenen Leibe, nicht allein mit den Augen, sondern mit den Tastempfindungen unsres Ganges aufs innigste verbunden fühlen. Die objektive Versinnlichung der Beiträge aus der Tastregion unsrer Gehwerkzeuge, aus der Gestaltungsregion unsrer Ausdrucksbewegungen und aus der rein flächenhaften Schauregion unsrer Augen ist hier so zweifellos und überzeugend zu spüren, wie andrerseits die vermittelnde Bedeutung des mimischen Gebarens zwischen dem wuchtigen Schritt der Ortsbewegung drunten im Dunkel und der leichtesten Dynamik der Helligkeit droben in der Flugbahn unsrer aufstrebenden Blicke. Und doch ist alles noch frühmittelalterlich schwer und unbeholfen genug, jedenfalls der unverkennbare Drang nach Beweglichkeit und Organisation erst später so befriedigt worden, wie es mit den sichtlich vom Außenbau hereingenommenen Lisenen unter Rundbogenfries nachträglich ermöglicht wurde. Im Gesamtvollzug würden wir die Bereicherung des rhythmischen Lebens, im Sinne burgundischer oder lombardischer Kunst, fast beunruhigend empfinden, wenn das Langhaus sich nicht auf drei solcher Abteilungen beschränkte, so daß es eigentlich doch nicht langatmig genug fortwogen kann. Und nehmen wir die Weiträumigkeit des Mittelschiffs hinzu, das Abstand zur Überschau gewährt, so begreifen wir, wie viel die Wandpilaster auf den Arkadenpfeilern als hinzugefügte Taktstriche die Bewegung des Betrachters verlangsamen. Gerade so entsprach dieses Laienhaus dem Wunsch

1) Eben durch die Herabführung der Wandlisene vom Rundbogenfries auf den Scheitel dieser Vierungsgurtbögen nach den Kreuzarmen, erweist sich wohl die Organisation in Relief als spätere Zutat.

der Kölnischen Richtung im Kirchenbau der folgenden Entwicklungsperiode.

Diese nimmt ihren Ursprung offenbar und anerkanntermaßen von der entgegengesetzten Seite, d. h. von der Chorpartie, und zwar von der sogenannten Dreikonchenanlage, die aus spätrömischem Erbe in einem wohl mehr oder minder ruinenhaften Zentralbau, an S. Marien auf dem Kapitol entstanden sein soll, durch Ausgrabungen aber nicht bestätigt werden konnte. Sicher war sie 1049 vorhanden.

Selbst an diese weiträumigste, mit Umgängen um alle drei Halbrunde wie mit Scheinarkatur darüber bereicherte Chorpartie hat man als Langhaus an den einen Arm nur den schlichten Anbau gesetzt, der drei Quadrate nach dem Maßstab des Mittelraumes dort umfaßt, nicht mehr. Sechs kleine Quadrate begleiten in den Nebenschiffen diese Reihe, die heute im überwölbten Zustand fast nur wie eine Eingangshalle wirkt, d. h. in unzweifelhafter Abhängigkeit von der lichten Zentralstelle und in fühlbarer Unterordnung unter die Alleinherrscherin, gegen die sie als Wandelbahn gar nicht aufzukommen vermag. Es genügt durchaus nicht, zur Erklärung hierfür auf die selbstbewußte Hierarchie des Erzbischofs von Köln und die stolze Betonung ihres Übergewichts über alles Laienvolk hinzuweisen. Auch das heilige Köln zählt doch als Zentrum künstlerischen Schaffens und mußte als solches für seine Maßnahmen im Kirchenbau verantwortlich bleiben.

Außerordentlich interessant ist dann das Auftreten einer Säulenbasilika im Sinne der Kluniazenser, die sich in dem entstellten Zustand von S. Georg[1]) (jetzt Pfarrkirche St. Jakob) nachweisen ließ, begonnen von Erzbischof Anno 1059. Das Langhaus entthält noch fünf verhältnismäßig niedrige Arkaden, das breite Querschiff besaß halbkreisförmig geschlossene Arme und der Chor, durch eine geräumige Krypta beträchtlich über den Boden erhöht, war dreischiffig mit parallelen Apsiden zur Seite der großen Haupttribuna. Je drei Arkaden auf den Seiten des Langchores, Blendarkaden auf hohen schlanken Halbsäulen um die Fenster der Apsis und die Konchenschlüsse der Kreuzflügel vollendeten die innere Organisation, deren Proportionen wohl über das überlieferte Schlußjahr 1067 hinausweisen. Im XII. Jahrh. wurde das Langhaus rücksichtslos in zwei Joche zerlegt, um es so zu überwölben, am Anfang des XIII. Jahrh. empfing es aber im Westen einen ganz eigentümlichen Zusatz durch einen turmartigen Vorbau, auf dem Grundriß eines

1) Vgl. unsre Tafel XVIII nach Köln und seine Bauten 1888. Fig. 33 und 34 (nach Wiethase) und Handbuch d. dtschen. Kstdkm. V. KB. d. A. Taf. 206, 3. 4 gibt nur den Westbau.

solchen Quadrates vom Langhaus. Die außerordentlich dicken Mauern, die auf die Höhe des ursprünglich beabsichtigten Werkes zu schließen zwingen, enthalten je drei ausgetiefte Nischen auf jeder Seite, deren mittlere weiter und höher als die Begleiterinnen die Achsen betont und die Gruppe beherrscht. Darüber erhebt sich ein zweites Geschoß mit Umgang unter der tief herabreichenden Hängekuppel, deren Seiten wieder die entschiedenste Subordination paariger Öffnungen mit Mittelsäulchen und umspannendem Blendbogen unter das große Hauptfenster mit seitlicher Ecksäulenumrahmung zeigen, das weit über sie hinaussteigt. Also strenge Konzentration auf allen drei Seiten nach dem Koordinatensystem! Dieser Raum öffnet sich in einem einzigen Gurtbogen gegen das Langhaus, das so zwischen den beiden stark entwickelten Zentralstellen nur noch die nötige Vermittlung herstellt, selbst aber zur einen Hälfte hierhin wie zur andern dorthin gezogen werden könnte, wie wir das von S. Michael in Hildesheim hätten sagen müssen, wenn es nicht durch ein eigenes Mittelquadrat sich noch selbständig behauptete. Dies aber ist die Erfüllung einer Kölnischen Lieblingsform.

An Groß S. Martin ward ja zum ersten Male der kleeblattförmige Grundriß der Chorpartie, in engster Gemeinschaft der drei Kreuzflügel um ein Mittelquadrat, wieder aufgenommen, aber mit Verzicht auf den Umgang von S. Marien im Kapitol. Die Konzentration geschieht hier (+ 1172?) mit vollster Energie und sicherer Geschlossenheit, indem die drei Konchen nur durch schmale tonnengewölbte Einschaltungen von der Vierung getrennt sind.[1]) Nur durch diese, breiten Gurtbögen ähnlichen Bindeglieder führt der enge Durchgang, damals eingewölbt, zu den Seitenschiffen des älteren Langhauses, während eine breitere ebenfalls tonnengewölbte Vorlage der Vierung in das Mittelschiff hineingreift. So bleiben für das Langhaus nur drei Joche übrig, die zu Anfang des XIII. Jahrh. dann mit frühgotischen Gewölben und Triforien ausgestattet sind.[2]) In dem Chorhaupt unter dem Turme hängt die rhythmische Gliederung aufs engste mit der Konstruktion des ganzen Aufbaues zusammen. Die Konchen öffnen sich nicht in voller Breite des Mittelquadrates, sondern sind etwas enger eingezogen; in ihrer ungewöhnlichen Mauerstärke sind jedoch sieben kleine Nischen ausgetieft, die nur der formalen Belebung zuliebe angeordnet, durch dunkelfarbige Säulen unter ihren Stirnbögen hervorgehoben werden. Diese Arkadenreihe trägt die Obermauer des Untergeschosses, die

1) Taf. XVIII. Förster, Denkmale. KB. d. A. 166, 2. 188, 2. Hasak, die Baukunst Heft II.

2) Von der inneren Gliederung des Langhauses wird deshalb hier abgesehen.

gleich einem Reliefstreifen umläuft und mit ihrem abschließenden Sims den schmalen Laufgang bezeichnet, der das Obergeschoß erleichtert. Auf hohen Postamenten erheben sich die dünnen Trachytsäulen von schlanker Bildung, auf denen die Halbkuppel ruht, indem hinter ihnen eine schmale Tonne den Gang überwölbt, in die wieder die Rundbögen über der Säulenreihe Stichkappen einschneiden. Diese Arkade zeigt zwei sehr verschiedene Werte in dadurch außerordentlich bewegtem Wechsel. Je zwei der sechs Säulen nämlich umrahmen die drei großen Fenster und sind über diesen mit entsprechenden Bögen verbunden, während dazwischen die enger aneinandergerückten Paare solcher Begleiter durch ganz kleine Bögen zusammengejocht werden, und gleich schmale Blendarkatur begrenzt auch die ganze Reihe mit Hilfe einer kleineren, auf einem Mauervorsprung stehenden Ecksäule links und rechts. So entspricht die Zahl von drei großen und drei kleinen Bögen im weiteren Auf- und Abwogen der Linie den sieben kleinen in der regelmäßigen Reihe darunter. Daneben öffnen sich die Hochwände der anschließenden Schmaljoche unter den kurzen Tonnen in zweigeschossiger Zwerggalerie. Auf der Höhe des Laufgangs steht je ein Paar Pfeilerarkaden, darüber ein gleiches Paar mit Mittelsäule, überspannt von einem eingetieften Dreiblatt, dessen kreisförmiger Stiel in den Zwickel der beiden Rundbögen herabreicht. Angelehnte schlanke Halbsäulen mit Würfelkapitellen steigen zu beiden Seiten dieser emporenartigen Fenstermotive auf, die nur als stärkere Helldunkelreize über den Fensternischen des Untergeschosses gewertet werden können, wenn man sie eben als Übergangsglieder zwischen den Fensterreihen und Säulenarkaden der drei Konchen auffaßt. Über diesen Licht- und Schattenkontrasten, mit dem Spiel der plastischen Formen darunter, schwebt dann beruhigend die sphärische Fläche der Hängekuppel in ihrer einheitlichen, nicht mehr geteilten Form und schließt die Weite der Vierung.

Wenig später folgt darauf der Neubau der östlichen Teile von S. Aposteln (nach einem Brande von 1199) im Anschluß an dasselbe Urbild der Dreikonchenanlage, aber auch mit dem nämlichen selbstsicheren Bewußtsein eines neuen Willens wie in S. Martin, und noch glücklicher in der Lösung der Aufgabe, sich einem vorhandenen Langhaus anzubequemen.[1]) Besonders das Innere weist bedeutende Fortschritte der Raumgestaltung auf. Die verbindenden Tonnen zwischen dem Vierungsquadrat und den Exedren sind so breit genommen, daß die Rundung

1) Taf. XVIII. Förster, Denkmale. KB. d. A. 166, 1 207, 2. Hasak a. a. O. — Handbuch der dtsch. Kstdkm. V.

erst außerhalb der angrenzenden Seitenschiffe des alten Baues ansetzen. In jeder dieser Exedren spiegelt sich sozusagen die Grundform der Kleeblattanlage, indem drei tiefe Nischen aus der Mauermasse herausgeschnitten sind, und darüber tragen im reicheren Wiederholungssatz drei große Bögen das Halbkuppelgewölbe, von je zwei Paaren hintereinander geordneter Säulchen getragen. Zwischen ihnen und den großen Rundbogenfenstern, die diese Säulenpaare einrahmen, zieht sich der Laufgang hin, der dem zweiten Geschoß mit solcher Lichtzufuhr und seinen Helldunkelkontrasten die Leichtigkeit eines höheren Lebens verleiht. Daneben gliedern sich die Wände der tonnengewölbten Flügel wieder in starkem Gegensatz: unten eine breite Rundbogennische, darüber zwei Reihen triforienartiger Zwerggalerien, einmal fünf schlichte Pfeiler, darüber Stützenwechsel mit einem Säulenpaar an zweiter und vierter Stelle, so daß Zusammenfassung in Paaren entsteht, die ihrerseits auf den einheitlichen Aufschwung der Decke vorbereiten. Das Mittelquadrat wird über seinen weiten Gurtbögen in ein Achteck übergeführt und trägt so einen mit Fenstern ringsum durchbrochenen Turmbau, und die aus ebenso viel Kappen gebildete Kuppel öffnet sich in der Mitte, um durch eine Laterne nochmals Licht herabströmen zu lassen. Wenn angesichts der Form dieser letzteren als unbezweifelbar anerkannt wird, daß sie „ganz byzantinisch konstruiert“ ist, so erhalten wir dadurch vollends den Hinweis auf „den Ertrag südeuropäischer Reiseanschauungen“ oder „orientalischer Kreuzzugserinnerungen“ der spätern Hohenstauferzeit, die hier zusammenwirkt haben, gleich wie schon in dem kleinen Martyrion von Schwarzrheindorf in seiner ursprünglichen Anlage auch die Vorstufe dieser konstruktiven Meisterschaft vorhanden ist.

Und fügt sich nun die glücklichste Verwertung der Konzentrationsmotive in der Chorpartie von S. Aposteln so geschickt an die vorgefundene Breite des Langhauses an, so kann dies nur auf Kongenialität der Raumgestaltung trotz aller Verschiedenheit der Entstehungszeiten beruhen. Auch dieses nun anstoßende Schiff bekam zur Stützung des Dreikonchenbaues die Einwölbung der Abseiten mit Hilfe vorgesetzter Säulen als Gurtbogenträger hinter den Pfeilern des Mittelraumes. In diesem selbst verrät sich die paarige Blendarkatur über den verstärkten Scheidbögen unten als frühere Abwandlung des ursprünglichen Zustands der Obermauer unter dem Lichtgaden. Aber diese Gesamtanlage mit dem westlichen Querhaus und seiner ausgesprochenen zweiten Zentralstelle am andern Ende gehört noch der spätottonischen Zeit an: die Kirche war als doppelchörige Basilika vom Erzbischof

Pilgrim († 1036) erbaut worden. Ihre ganze Raumdisposition ist ein wichtiges Dokument der nämlichen Vorliebe für Geschlossenheit nach außen und Gravitation zwischen zwei Höhepunkten im Innern, wie wir sie sogleich eingangs in S. Michael zu Hildesheim beobachtet haben, aber auch in S. Pantaleon in Köln oder im alten Dom Erzbischof Brunos aufsuchen könnten. Es ist das gemeinsame Ideal der rhythmischen Konzentration auf ein Paar unter sich nicht gleichwertiger, sondern verschieden hoch organisierter Sammeleinheiten, die sich zu selbständigen Systemen abschließen würden, wären sie nicht durch den gemeinsamen Verbindungsgang doch in dauerndem Austausch miteinander und in lebendiger Dynamik der entgegengesetzten Pole wie ein Zwillingsorganismus verwachsen.

Solcher Antagonismus wird durch den Neubau des Ostchores mit seiner Dreikonchengruppe nun für S. Aposteln endgültig zugunsten der einen Dominante entschieden. Fassen wir diese Komposition noch einmal ins Auge. „Zum Wesen dieses Kleeblattgrundrisses gehört es, — wird uns gesagt —, daß das Querhaus und der Chor nicht Gegensätze bilden, sondern daß die drei von der Vierung ausgreifenden Arme durchaus symmetrisch gestaltet sind.“ Tatsächlich gibt es nun aber, wie wir ausgeführt haben, keine andre Symmetrie als in der Breitendimension, also nur für die Kreuzarme nach Nord und Süd, nicht für das Chorhaupt gen Osten. Für den Betrachter des Planes nicht nur, der sich aufrecht halten läßt, sondern auch für den Besucher der Kirche, der das Allerheiligste betritt, liegt dies Mittelglied in einer andern Dimension: auf dem Blatt Papier in unsrer Hand in der Höhe; auf dem Tische liegend in der Tiefenrichtung; im wirklichen Raum, der doch allein hier entscheidet, in der Achse unsrer Vorwärtsbewegung und unsres Vorwärtsschauens. In der Form völlig kongruent mit den beiden Flügeln des Querhauses, gehorcht das Chorhaupt also doch einem andern Gestaltungsprinzip der Kunst, unterliegt einer andern Auffassungsweise des menschlichen Subjekts: in ihm waltet das Gesetz der Proportionalität, und unsre Aufnahme vollzieht dies bestehende Verhältnis der Größen untereinander stets in sukzessiver Aufnahme. Die Richtungsachse wird als Wachstumsachse oder als Bewegungsachse anerkannt und wird damit zur Dominante der Gruppenbildung, die den symmetrischen Bestand hüben und drüben an sich heranzieht, — und das Raumgebilde, als Korrelat des lebendigen Menschen darin, löst die Körpergruppe in Rhythmus auf. So erst verstehen wir auch die gleichzeitig gesteigerte Höhenentwicklung über die geschlossene Zusammenfassung hinaus.

Auf dem Grunde des Mittelquadrates erhebt sich die vierfache Bogenstellung, nach allen Seiten gegen einen Schluß bis auf die eine, durch die wir eintraten. Und die Überführung ins Achteck schließt mit der Überhöhung der Mittelöffnung in der Kuppel, zum Aufstieg in die Lichtzentrale droben in der Höhe.

Davon enthält Groß S. Martin noch nichts. Aber auch das Verhältnis des Langhauses zur Chorpartie ist dort ein andres. Der ottonische Bau von S. Aposteln mit seinem westlichen Querhaus wurde schließlich frühgotisch eingewölbt und dabei in zwei große Quadrate mit sechsteiligem Gewölbe zusammengefaßt. Nur zwei mächtige Strophen rhythmischen Vollzuges liegen vor der Zentralstelle im Osten und werden jenseits, im Kreuzmittel der Westpartie, nochmals zusammengefaßt und geschlossen. Das ist ganz im Sinne des byzantinischen Ideals. Die Vorherrschaft der Dreikonchenanlage teilt S. Aposteln aber mit Groß S. Martin. In der Einheitlichkeit seines Zusammenhalts und der rückssichtslosen Überhöhung des Chorhauptes erweist sich, gegenüber dem vorhandenen Langhaus, das abweichende Streben der Stauferzeit.

Die vollendete Schöpfung eines Neubaues im Ganzen sollte doch erst mit Hilfe der neuen Formensprache der Frühgotik gelingen, die z. B. in Limburg an der Lahn doch die Rhythmik des Innenraums entschieden bestimmt. Deshalb wollen wir diesen letzten Schritt zur vereinheitlichten Raumkomposition bis dahin versparen, wo es gilt, auch die Organisation im Sinne der Gotik als eine Steigerung der rhythmischen und mimischen Werte zu erweisen.

ANHANG

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG IN SACHSEN

Als Bindeglied zwischen der bisherigen Betrachtung der Kompositionsgesetze romanischer Raumgestaltung und einer folgenden, die den Kompositionsgesetzen des romanischen Außenbaues, der Gestaltung des Gesamtkörpers im umgebenden Raum, gewidmet werden muß, mag hier wenigstens ein Beispiel der Portalanlage seine Stelle finden. Wir wählen dazu die „goldene Pforte“ zu Freiberg in Sachsen.

Schon die Hauptform des romanischen Kirchenportales hat man dem perspektivischen Einblick in das Mittelschiff bis zum Altarhause verglichen. Was wir drinnen jenseits der Schwelle beim Vorwärtswandern zum Zielpunkt hin als Nacheinander seiner wirklichen Bestandteile erleben, erscheint hier draußen wie im Auszug auf die schrägen Wandflächen geworfen, also gewissermaßen in Reliefanschauung übertragen; aber auch hier hat die Ortsbewegung noch ihren Anteil, je weiter sich die Portalanlage der Form einer Eingangshalle nähert, durch ansteigende Stufen ein vorgeschobenes Podium unter baldachinähnlicher Wölbung, mit vortretenden Säulen gar und abgeschrägten Wandungen der Tür selber zu einem eigenen Raumgebilde erweitert. Die Reihen rechts und links gehen vorüber, ordnen sich unter, während das Mittelfeld über der Schwelle des Heiligtums bestehen bleibt und zu dauernder Bedeutung aufgeht.

Hier in Freiberg sind in den Ecken noch die Reste der Stufen obgleich man sie ausgeschnitten hat, erkennbar genug geblieben, so daß dadurch die beiden innersten Säulenpaare mit ihren Bogenwulsten darüber und dem figürlichen Schmuck, den sie einschließen, zu einem Kirchenportal im engern Sinne zusammengefaßt werden. Alles Übrige empfängt den Charakter einer Vorbereitung, einer Einleitung darauf hin. So erst begreift sich auch, weshalb an den Schäften der Säulen und ihren Archivolten der ornamentale Reichtum von außen nach innen zu gesteigert wird, begreift sich ferner, weshalb die beiden innern Paare mit textilem Muster näher zusammengefaßt werden, während die beiden äußern durch senkrechte oder spiralische Kannellierung zusammengehörten (sie sind z. Teil jedoch ungleich von Spät-

gotik und Renaissance überarbeitet). Und sehen wir endlich, daß die Schäfte der vordersten Säulen außen ganz glatt gelassen sind, daß ihre Fußstücke jedoch mit den benachbarten Zwergsäulen auf eine Höhe gebracht worden, so sondert sich die äußerste Einfassung des Gesamtportals wieder als Gegenstück zur innersten Türöffnung selber heraus. Es entsteht der Eindruck, als sei eine Vorhalle oder ein „Parvis" hier zusammengezogen, so daß deren äußerste Träger vorn und hinten noch immer den Inhalt der Seitenwände zwischen sich in die Mitte nehmen.

An diesen festgerahmten Wandungen stellt sich dem vergleichenden Blick bald eine kunstreiche Verteilung ihres plastischen Schmuckes dar. Nicht allein in symmetrischer Beziehung entsprechen vier Figuren auf der einen Seite als gleichwertige Glieder der gleichen Zahl auf der andern gegenüber, sondern die beiden innern Glieder gehören wieder näher zusammen, hier wie dort. Sie bilden wirklich ein Paar in menschlichem Sinne; ein Mann und eine Frau stehen in engerer Verbindung mit einander als die einzelnen Männer in den äußersten und innersten Nischen. Es sind jedenfalls Paare gekrönter Häupter, die durch dies Abzeichen schon zu der thronenden Gestalt im Bogenfeld droben, mit der Krone auf dem Haupt, eine höhere Beziehung gewinnen.[1])

Damit ist für die vielgliedrige Symmetrie, und besonders für die vierteilige Reihe von Gestalten hüben und drüben, die körperlich ausgebildete Dominante des Ganzen gefunden, und zwar in der überragenden Region, die auch über dem Haupte des menschlichen Besuchers stehen bleibt, wenn er der Schwelle des Heiligtums zustrebend herankommt und nun die Seiten der Einfassung an sich vorübergleiten sieht. — Und wieder sondert sich droben, im plastischen Schmuck der Kehlungen, der innerste Halbkreis, als zum Portal im engern Sinn gehörig, und der äußerste, als weiteste Umschließung des Ganzen, — mit ihren steigenden und stehenden Gestalten — von dem mittleren Paar mit sitzenden Figurenreihen, während die durchgehende Scheitellinie vom Tympanon bis an die äußerste Peripherie, als Mittelachse, mit ihren vorwärtsstrebenden Halbfiguren wieder dominierend alle Sphären zu einer einheitlichen Welt verbindet und mit dem untern System des Aufbaues in Zusammenhang setzt.

So durchwaltet das architektonische Gesetz auch die Gliederung des plastischen Bildwerks, das mit Lebewesen nach unserer Art alle Raumteile der Eingangspforte und ihrer Wirkungsphäre füllt. Drei vierteilige Reihen umgeben das Hauptstück am Bogenfeld des Eingangs

1) Ich habe die folgende Analyse schon im II. Jahrgang des „Pan" gegeben.

selber. Ja, die oberste Reihe dieser drei ist an sich eigentlich eine Verdoppelung, eine höhere Verbindung aus den unteren Hälften, die seitlich aufsteigen. Jede dieser Reihen besteht in sich wieder, wie der ganze Portalbau, aus einem äußern und einem innern Paar von Gliedern, die näher zu einander in Beziehung stehen.

Sie vergleichen sich somit ungesucht den vierzeiligen Strophen mit äußern und innern Reimpaaren der mittelalterlichen Dichtkunst. Und wie diese noch in der kunstreichsten Form des Sonetts wieder in den ersten vierzeiligen Absätzen durch gleiche Reime näher verbunden sind, also symmetrisch einander entsprechen, so hier die beiden viergliedrigen Statuenreihen links und rechts an dem schrägen Gewände. Darauf folgt die Zusammenfassung der beiden Gegensätze, die, weiter ausholend, doch dem selben Gange folgend, zur Einheit des Ganzen emporführt, und zugleich das Relief in ihrer Mitte als Kern hervorhebt, wie ein kostbares Kleinod mit kunstreicher Fassung in Gold. — Wie im Sonett sich alles auf die letzte Terzine oder die letzte Zeile gar spannend zugipfeln mag, so hier auf den Inhalt des Tympanon. Der bleibende Wert, der hier geboten wird, nachdem alle Bewegung umher ihn, wie Übergänge des Werdens, vorbereitet oder, wie Ausklänge im weiteren Vollzug, verkündet, erscheint in der einheitlichsten zusammenfassenden Form des Bildes. Ja, dieses Relief wiederholt in seiner Komposition noch einmal das Bildungsgesetz des Ganzen: aus zwei seitlichen Bestandteilen und einer Vermittlung beider nach oben wächst die Mittelfigur, die thronende Gottesmutter mit ihrem Kinde, fast statuarisch hervor.

„Zwei Reime heiß ich viermal kehren wieder, und stelle sie geteilt in gleiche Reihen, daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien im Doppelchore schweben auf und nieder", beginnt August Wilhelm von Schlegel die Auslegung der Kunstform, die ihren Namen schon dem musikalischen Wesen dankt, aus dem sie hervorgewachsen. So finden sich hier Aaron, mit dem Mannagefäß und dem blühenden Mandelreis über der Rotte Korah, und Daniel, mit frohem Schritt über Löwen dahinwandelnd, als Gegenstücke zusammen. Der langbärtige Priester als ehrwürdiger Vertreter des alten Bundes und der jugendliche Fürst aller Satrapen als Prophet zugleich und Zeuge der Errettung. Wie draußen hier, so drinnen dort wieder ein Paar in Kontrast gesellt an der Pforte: der Eine bärtig, der Andere jugendlich, aber in umgekehrter Stellung zu einander. Links, auf der Seite des glänzenden Daniel, nun der bärtige Täufer und Asket Johannes. Steht er als Prediger der Buße über der Reue oder gar der Sünde da, oder sucht

er vielmehr als letzter Vertreter des alten Bundes seine Beziehung zum Ersten vorn, ihm schräg gegenüber? — tritt also auf das mosaische Gesetz, das Aaron gewahrt und geheiligt? — Dann wäre die Verbindung kreuzweis geschlossen, zwischen Strophe und Gegenstrophe der Reim verschränkt.

Dann hätten wir dasselbe Prinzip aber auch, für die beiden jugendlichen Genossen vorauszusetzen. Und richtig, sie gleichen einander nicht nur im bartlosen Antlitz, sondern auch in der siegesfrohen Bewegung der Beine, die sie ausschreitend übereinanderschlagen, wie die Sänger des Psalmisten vor dem Herrn tanzen. Dem lebendigen Vorzeichen der Rettung aus Todesnot gegenüber erwarten wir einen Boten des Evangeliums, einen Zeugen der Erlösungstat zu sehen. Es ist der Verkünder des Wortes, Johannes der Evangelist und der Prophet der letzten Dinge. Wir kennen ihn sonst schmerzvoll gebeugt unter dem Kreuzesstamm; so steht er drinnen über dem Hochaltar auf dem Apostelbalken romanischer Basiliken. Hier jubelt er seinem Namensgefährten gegenüber; dem unmittelbaren Vorläufer des Messias schließt sich der nächste Herzensfreund des Herrn, der Lieblingsjünger an, den der Meister selbst der Mutter als Ersatz zum Sohne gegeben hat. Unter dem Bilde der Erfüllung, zunächst am Eingang und am Ausgang, ist ihr Platz und keines andern.

Die gekrönten Häupter dagegen, zwei Frauen vorn, zwei Männer dahinter, verbinden sich persönlich zu inniger Gemeinschaft, hier als leibliche, dort als geistige Eltern der Mutter und des Sohnes droben, lebendige Offenbarungen des alten wundersamen Spruches: In gremio Matris residet sapientia Patris. Deshalb fragen wir nicht mehr nach dem Wortlaut und dem Gedankengang des „Hohen Liedes von der Maget", sondern geben uns dem leibhaften Eindruck dieser königlichen Gestalten hin. Dort David mit der Leyer im Arm, wie ein hochgemuter Sänger in voller Reife der kampfgeübten Kraft, einem Walter von der Vogelweide vergleichbar; hier Salomo, der schöne Friedensfürst, als glücklichster Königssohn, auch er ein Minnesänger, der das Lied aller Lieder gedichtet. Ihm schräg gegenüber erscheint zur Seite seines Vaters Bathseba, die in Ehrfurcht gehaltene Königin Mutter, ihm selbst zur Seite die Königin von Saba, als Verehrerin der Weisheit des Königs von Jerusalem, die in ihren hoheitvollen Zügen gewiß mehr an das Idealbild der Kirche als an das Urbild der Geliebten, Sulamith, erinnern soll.

Über diesen innern Paaren findet sich zwischen den Halbkreisen eine ebenso eng zusammengehörige Parallele: die Glorie des alten und

des neuen Bundes. In dem engern Kreise über David und Salomo sehen wir oben in der Mitte die Darstellung, wie der Engel des Herrn eine Seele in Abrahams Schoß trägt, wo eine andre bereits geborgen sitzt, und auf beiden Seiten thronen je drei Propheten des Judentums. Ihnen entsprechend in dem weiteren Kreise daneben: je vier Apostel, über deren Häuptern zwei fliegende Engel die Taube des heiligen Geistes begrüßen, die oben in der Mitte schwebt.

Und dieser doppelten Glorie des alten und des neuen Testaments stehen der innere Kreis, mit der Erscheinung des Ewigen selbst, und der äußerste, mit der Auferstehung der zur Seligkeit Berufenen, als Hinweis auf die letzten Dinge, gegenüber. Unzweifelhaft bestimmt hier die Erweiterung des Umfanges auch den Gedanken an die Weite des Alls, während wir drinnen in nächster Umgebung des Tympanons nur die unmittelbare Beziehung des Reliefbildes zum Vollzug des ewigen Ratschlusses suchen dürfen. Hier erscheint die vordringende Gestalt Gottes mit dem Buch in der einen Hand, das der Engel empfängt, und der Krone in der andern, unter der Maria sich beugt, während vier aufrecht stehende Engel am Thron des Höchsten Wache halten. In diesem Augenblick erst bestätigt sich die Verheißung des alten Bundes, ergibt sich sein Zusammenhang mit dem neuen Leben der Kirche unter dem Licht des heiligen Geistes, und ihres Glaubens an die Auferstehung alles Fleisches wie an die Aufnahme der Erwählten in die ewige Seligkeit.

Nun erst ist der Wert des Augenblicks da drinnen im Reliefbild allseitig vermittelt. Wir könnten vermuten, dieser Augenblick müsse die Umkehrung des äußern Geschehens sein: die Fleischwerdung des Ewigen. Aber auch hier wirkt der zeitliche Zusammenhang mit seinem Vorher und Nachher auf die Gestaltung des einen Punktes, der zwischen Anfang und Ende liegt. Auf der einen Seite nahen die Könige zur Verehrung mit ihren Gaben, auf der andern horcht schon Joseph dem Engel, der zum Aufbruch mahnt. Nur in der Mitte thront Maria auf dem Hochsitz mit dem neugeborenen König auf ihren Knieen, und Engel schweben aus der Höhe, mit Kugeln in den Händen, als brächten sie Mond und Sonne wie Zeugen zum Erdball in Mariens Hand. Und fragen wir gar nicht nach der Bedeutung der Personen, sondern nur nach statuarischer Haltung und mimischer Bewegung, verfolgen auf der einen Seite das aufsteigende Streben der fernher Gekommenen, auf der andern die Vorbereitung eines neuen Antriebs im Gegensatz des stehenden Boten und des sitzenden Lauschers, selbst die leise Abweichung vom symmetrischen Gleichgewicht, die des Kindes Anwesen-

heit auf dem Schoße der Gottesmagd veranlaßt, so sind das lauter wohlabgewogene, bewußt gehandhabte und unmittelbar verständliche Mittel, die eine lange sinnvolle Schulung der Kunst voraussetzen.

„Den werd' ich nie mit meinen Zeilen krönen" spricht Sonett zum Dichter —, „dem eitle Spielerei mein Wesen dünket und Eigensinn die künstlichen Gesetze. Doch wem in mir geheimer Zauber winket, dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen und reines Ebenmaß der Gegensätze." Es ist wahr: „in solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen die zartesten und stolzesten der Lieder", und nicht mit Unrecht wird die Königspforte an Unser lieben Frauen zu Freiberg mit solchen Liederdichtungen des Mittelalters verglichen. Der Einblick in die künstliche Gesetzlichkeit einer hochentwickelten Form, wie das Sonett, erklärt auch allein, wie den geheimen Zauber, so die engen Grenzen des plastischen Gestaltens. Beide Künste, die zu solch feingesponnenem Ganzen zusammenwirken, wie hier Architektur und Bildnerei, müssen sich eine Einbuße von ihrem vollen Wesen gefallen lassen, um zur höheren Einheit zu verschmelzen. — „Und schlingt des Gleichlauts Kette durch die Glieder sich freier wechselnd jegliches von dreien," — so ist die Bindung tektonischer und menschlicher Formen zum Ausdruck eines gemeinsamen Dritten, die Annäherung beider an die Fläche und Ausgleichung in den Graden der Körperlichkeit aller Teile doch notwendig ein zu verwickeltes Ergebnis, um nicht auch zu den zartesten Schöpfungen zu gehören, die vergänglichen Blüten gleich nur selten gedeihen, und ihre Lebensfähigkeit immer auch dem poetischen Odem verdanken, der sie im Entstehen schon angehaucht und durchdrungen hat, also auch im Erschließen ihres Daseins immer sich spüren läßt.

Deshalb haben wir dies Beispiel der innern Organisation hierher gestellt, deren folgerichtiger Weiterentwicklung durch den ganzen Kirchenbau bis zur Vollendung des „gotischen" Gliederbaues nun die Zukunft gehörte, wie sie weiter im Westen schon die Voraussetzung eines so kunstreichen Systems der Portalbildung gewesen war.

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

Seite

Schema 40
Schema 45
Rom, S. Sabina (Tafel I) 65
Rom, S. Sabina (Tafel II) 68
Ravenna, S. Apollinare Nuovo 75
Rom, S. M. Maggiore 79
Rusapha, Sergiusbasilika (nach Phot. Sarre) (Tafel III) 92
Ruweha, Bizzoskirche (nach Wolff Abb. 209) 93
Konstantinopel, Sophienkirche 95
Umm is Surab, Basilika von 489 (nach Wulff, Abb. 213) 96
Bimbirkilisse (nach Wulff, Abb. 231) 128
System der Kirchen im Marnegebiet (nach Viollet le Duc) 132

VERZEICHNIS DER TAFELN

I. 1. Hildesheim, S. Michael, Längsschnitt nach Baudenkmäler Niedersachsens.
2. Hildesheim, S. Michael, Inneres nach Photographie von G. Alpers jr. Hannover.
3. Gernrode, S. Cyriacus nach Dehio und v. Bezold, Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart, Verlag von A. Kröner.[1])

II. 1. Quedlinburg, Schloßkirche, Ausschnitt aus dem Langhaus.
2. Huyseburg, Klosterkirche, Ausschnitt aus dem Langhaus.
3. Echternach, Klosterkirche, Längsschnitt, untere Hälfte, nach Förster, Denkmäler.
4. Echternach, Grundriß, nach Förster, Denkmäler.

III. 1. Florenz, S. Miniato, Längsschnitt.
2. Florenz, S. Miniato, Einblick.
3. Verona, S. Zenone, Einblick.

IV. 1. Limburg a. d. Hardt, Klosterkirche, Längsschnitt.
2. Limburg a. d. Hardt, Klosterkirche, Grundriß.
3. Hersfeld, Klosterkirche, Grundriß.

V. 1. Reddes, Grundriß.
2. Montmajour, Grundriß.
3. Stes Maries, Grundriß.
4. Stes Maries, Längsschnitt, Chor und Teil des Langhauses.
5. Stes Maries, Querschnitt, Chorschluß.
6. Layrac, Grundriß.
7. Layrac, Ausschnitt aus dem Langhaus.
8. Montmoreau, Grundriß.

1) Der Verlag Alfred Kröner hat mit bereitwilligstem Entgegenkommen die Erlaubnis gegeben, aus dem genannten Werke die Auswahl von Abbildungen zu benutzen, deren ich zur Erläuterung bedurfte. Indem wir ihm hierdurch unsern Dank aussprechen, geben wir nur dort die Quellen an, wo andere Abbildungen nötig waren.

VI. 1. Montmajour, Längsschnitt.
2. Reddes, Längsschnitt.
3. Montmoreau, Längsschnitt.
VII. 1. Roullet, Grundriß.
2. Gensac, Grundriß.
3. Souillac, Grundriß.
4. Solignac, Grundriß.
5. Angers, Kathedrale, Grundriß.
6. Cahors, Grundriß.
7. Périgueux, S. Etienne, Grundriß.
8. Roullet, Längsschnitt.
VIII. 1. Solignac, Längsschnitt bis an das Altarhaus.
2. Le Mans, N. D. de la Coulture, Ausschnitt.
3. Gensac, Ausschnitt.
4. Souillac, Ausschnitt.
5. Cahors, Ausschnitt.
IX. 1. Périgueux, S. Etienne, Längsschnitt.
2. Angers, Kathedrale, Längsschnitt bis an das Querhaus.
X. 1. Angoulême, Kathedrale, Grundriß.
2. Angoulême, Längsschnitt.
3. Fontevrault, Klosterkirche, Grundriß.
4. Fontevrault, Klosterkirche, Ausschnitt aus dem Langhaus.
XI. 1. Poitiers, N. D. La Grande, Grundriß.
2. Poitiers, N. D. La Grande, Längsschnitt.
3. Moirax, Grundriß.
4. Moirax, Längsschnitt, Chor, Vierung und Teil des Langhauses.
XII. 1. Clermont Ferrand, N. D. du Port, Grundriß.
2. Clermont Ferrand, N. D. du Port, Längsschnitt.
3. Issoire, S. Paul, Grundriß.
4. Issoire, S. Paul, Ausschnitt aus dem Langhaus.
5. Nevers, S. Etienne, Grundriß.
6. Nevers, S. Etienne, Längsschnitt.
XIII. 1. Reims, S. Remy, Grundriß.
2. Reims, S. Remy, Querhaus.
3. Reims, S. Remy, Aufriß des Langhauses.
4. Montier en Der, Ausschnitt des Langhauses.
5. Le Mans, N. D. du Pré, Ausschnitt des Langhauses.
XIV. 1. Reims, S. Remy, Ausschnitt des Langhauses.
2. Jumièges, Klosterkirche, Ausschnitt des Langhauses.
3. Boscherville, S. Georges, Ausschnitt des Langhauses.
4. Mont S. Michel, Klosterkirche, Ausschnitt des Langhauses.
5. Cérisy- la Forêt, Klosterkirche, Ausschnitt des Langhauses.
XV. Speyer, Dom. 1. Bau Konrads II. 2. Bau Heinrichs IV. Rekonstruktion, soweit nach dem gegenwärtigen Zustand möglich, gez. von Kurt Müllerklein.
XVI. 1. Knechtsteden, Klosterkirche, Grundriß
2. Knechtsteden, Klosterkirche, Längsschnitt } nach, Otte, Geschichte der
3. Klosterrath, Klosterkirche, Grundriß } romanischen Baukunst.
4. Klosterrath, Klosterkirche, Längsschnitt

5. Verona, S. Zenone, Grundriß.
6. Modena, Dom, Grundriß, nach Osten, Baudenkmäler der Lombardei.
XVII. 1. Köln, S. Ursula, Einblick ins Innere.
2. Modena, Dom, Einblick ins Innere, nach Photographie Alinari.
XVIII. 1. Köln, S. Georg, Längsschnitt, Rekonstruktion nach Wiethase in Köln und seine Bauten.
2. Köln, Groß S. Martin, Grundriß.
3. Köln, Groß S. Martin, Längsschnitt durch Vierung und Chor.
4. Köln, S. Aposteln, Grundriß.
5. Köln, S. Aposteln, Querschnitt durch Vierung und Kreuzarme.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00598 4154